

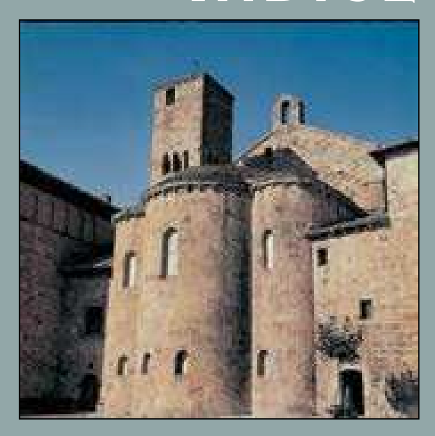
El arte románico en Navarra

Clara Fernández-Ladreda (Directora)
Javier Martínez de Aguirre
Carlos J. Martínez Álava

Nafarroako Gobernua
Gobierno de Navarra

ÍNDICE
INTRODUCCIÓN
LOS PROMOTORES
EL PROCESO CONSTRUCTIVO
EL SIGLO XI
EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XII
EL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XII
EL ÚLTIMO TERCIO DEL XII Y PRI. XIII. ARQUITECTURA
ÚLTIMO TERCIO DEL XII Y XIII. ESCULTURA
IMAGINERÍA
MINIATURA
ARTES SUNTUARIAS: ESMALTES Y ORF.
BIBLIOGRAFÍA
ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Índice



Generalidades

Capítulo 1
Introducción (*Clara Fernández-Ladreda*) 15

Capítulo 2
Los promotores (*Javier Martínez de Aguirre*) 27

Capítulo 3
El proceso constructivo (*Carlos J. Martínez Álava*) 39
Las marcas de cantería 43
La obra y los documentos 43
Decisión, gestión y financiación 44
"Hedificamus ecclesiam" 46
Los monasterios cistercienses, un proceso peculiar 49

Arquitectura y escultura monumental

Capítulo 4
El siglo xi (*Javier Martínez de Aguirre*) 59
El primer intento de un románico monumental: Leire 61
Una edificación problemática y laboriosa 61
Las razones de una obra monumental 67
La consagración de 1098 69
Segunda mitad del siglo XI: Aralar, Ujué y la canónica de Pamplona 70
San Miguel de Aralar 70
Santa María de Ujué 73
La canónica de Pamplona 77

Capítulo 5
EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XII (*Javier Martínez de Aguirre*) ... 83
La iglesia catedral de Pamplona ... 85
Lo que cuentan los documentos ... 86
Arquitectura ... 87
La portada occidental ... 90
El primer eco de la catedral de Pamplona ... 95
La terminación de Leire ... 95
La constitución del foco sangüesino: Navascués, San Nicolás y la Valdorba ... 102

Capítulo 6
EL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XII (*Javier Martínez de Aguirre*) ... 115
El claustro catedralicio de Pamplona ... 117
Descripción de los capiteles ... 118
El maestro y su taller: caracterización estilística e iconográfica ... 124
La generalizada difusión de las formas pamplonesas ... 130
Primera campaña de Santa María de Irache ... 130
Santa María de Sangüesa (primera campaña) y San Martín de Unx ... 134
Aralar y Zamarce ... 142
San Adrián de Vadoluengo y San Pedro de Aibar ... 145
Artaiz, Arce y Puente la Reina ... 149
Otros aires: San Jorge de Azuelo ... 157

Capítulo 7
EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XII Y LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL XIII. ARQUITECTURA (*Carlos J. Martínez Álava*) ... 165
Características y factores constructivos ... 168
Elementos definitorios ... 171
Las plantas ... 171
Medidas y proporciones ... 172
Alzados interiores ... 174
Vanos ... 176
Escultura decorativa ... 178
Alzados exteriores ... 178
Génesis estilística ... 181
Los monasterios ... 182
Santa María la Real de La Oliva ... 183
Santa María la Real de Irache ... 194
Santa María la Real de Fitero ... 201
Santa María de la Caridad de Tulebras ... 211
Santa María la Real de Iranzu ... 214
Las iglesias urbanas ... 221
La catedral de Santa María y otros templos tudelanos ... 223
Las parroquias de Estella ... 233
Santa María la Real y Santiago de Sangüesa ... 248
San Pedro de Olite ... 258
San Nicolás de Pamplona ... 265

Iglesias de plan central, encomiendas y otros templos del ámbito rural ... 270
Iglesias de plan central (*Javier Martínez de Aguirre*) ... 271
Las encomiendas de las órdenes militares ... 282
Las parroquias y santuarios rurales ... 285
Arquitectura civil (*Javier Martínez de Aguirre*) ... 288
Los palacios de Pamplona y Estella ... 288
Otras construcciones civiles ... 293

Capítulo 8
El último tercio del siglo xii y los comienzos del xiii. Escultura monumental (*Clara Fernández-Ladreda*) ... 319
Generalidades ... 321
El foco de Sangüesa ... 323
El foco de Tierra Estella ... 332
San Miguel de Estella ... 332
Santa María la Real de Irache ... 343
Las derivaciones del taller de Estella-Irache ... 351
El claustro de San Pedro de la Rúa y el Palacio Real ... 356
San Bartolomé de Aguilar de Codés ... 368
El foco de Tudela ... 371
La catedral de Tudela ... 371
San Nicolás ... 378
La Magdalena ... 380

Imaginería, miniatura y artes suntuarias

Capítulo 9
Imaginería (*Clara Fernández-Ladreda*) ... 403
Imágenes marianas ... 405
Las imágenes Trono de la Sabiduría ... 405
Las imágenes de concepción humanizada ... 409
Crucificados ... 412

Capítulo 10
Miniatura (*Clara Fernández-Ladreda*) ... 419

Capítulo 11
Artes suntuarias: esmaltes y orfebrería (*Clara Fernández-Ladreda*) ... 427
Esmaltes ... 429
Orfebrería ... 433

Bibliografía ... 439

Índice de nombres propios ... 457

Generalidades

Capítulo 1

Introducción



Capítulo 1

INTRODUCCIÓN

Parece necesario iniciar este estudio con una aclaración sobre el título elegido, *El Arte Románico en Navarra,* y su alcance exacto. En una publicación de carácter científico e integrada dentro de una colección resulta conveniente descartar los alardes literarios, en pro de títulos sencillos, comprensibles para los lectores, y que reflejen bien el contenido. Sobre la base de estos criterios, teníamos básicamente dos posibilidades: *El Arte Románico en Navarra,* por la que nos hemos decantado, y *El Arte Románico navarro,* también de uso frecuente.

A primera vista podría creerse que ambas nomenclaturas son equivalentes y, por consiguiente, igualmente válidas, y desde esta perspectiva cabría, asimismo, pensar que la elección de uno u otro título es indiferente. Tal equivalencia no es, sin embargo, cierta: en sentido estricto la expresión "románico navarro" implica el reconocimiento de la existencia de un arte románico específico de Navarra y podría pensarse que dotado de características propias que lo diferenciaran del resto del románico español y europeo, en cambio "románico en Navarra" alude sólo a la presencia de realizaciones de este arte en Navarra sin admitir este carácter diferencial de las mismas.

Ahora bien, al leer el libro comprobaremos que las creaciones artísticas de todo genero –arquitectura, escultura monumental, imaginería, miniatura, artes suntuarias– existentes en el Viejo Reino se insertan cómodamente dentro del más amplio contexto del románico hispano, como demuestran las constantes comparaciones y alusiones a influencias, sin ofrecer características sustancialmente distintas; incluso sus numerosos puntos de contacto con el arte francés refuerzan, aunque pueda parecer paradójico, este paralelismo con el románico hispano, ya que uno de los rasgos más notables de éste es precisamente su estrecha relación con Francia. Un buen ejemplo de esta afirmación lo tenemos precisamente en la realización cumbre de nuestro románico, la catedral de Pamplona –por desgracia desaparecida–, dirigida por un maestro procedente de Compostela –Esteban– y promovida por un obispo francés –Pedro de Rodez, antiguo monje de Conques–, cuyas formas y elementos nos remiten constantemente a Santiago y Languedoc. Ciertamente esto no supone la negación de la existen-

cia de creaciones artísticas capaces de hacer gala de una notable originalidad, como es el caso de Leire.

De todos modos, a la vista de la situación general, hemos decidido adoptar el título al principio indicado *El Arte Románico en Navarra,* por cuanto es el que mejor se ajusta a los hechos. Esto no quiere decir que en el desarrollo del texto, en ocasiones, por comodidad o para obviar repeticiones, no hablemos de un románico navarro, pero en cualquier caso queremos que quede clara nuestra concepción del mismo como parte integrante e inseparable del románico hispano.

No está de más tampoco una reflexión sobre la cuestión del marco geográfico, pues también en este tema se ofrecen dos posibilidades: ceñirse a los actuales límites geográficos de Navarra o adoptar un criterio histórico-geográfico e incluir todo el conjunto de territorios que integraban la monarquía navarra en el período románico, es decir los siglos XI y XII, opción seguida en los correspondientes volúmenes del *Arte Medieval Navarro* de Uranga-Íñiguez. No sin dudas se decidió utilizar el marco geográfico actual por una serie de razones.

De entrada, durante los siglos XI y XII los límites de lo que primero se llamó Reino de Pamplona y luego Reino de Navarra sufrieron constantes oscilaciones, lo que complicaría considerablemente el estudio del panorama artístico si se intentara aplicar el criterio geográfico historicista. Además la inclusión de obras pertenecientes a territorios que en tiempos correspondieron al Reino navarro –La Rioja, Huesca y Álava– en un libro titulado *El Arte Románico en Navarra* confundiría al lector actual, tanto navarro como foráneo, que probablemente no tiene un excesivo conocimiento de las visicitudes históricas. Finalmente, el panorama de las realizaciones artísticas situadas en la actual Navarra tiene unidad por sí mismo y resulta coherente por sí solo, sin necesidad de recurrir a las creaciones ubicadas en otros territorios de la monarquía navarra, lo que no quieren decir que no existan influencias mutuas.

Tras estas reflexiones previas podemos entrar en materia y pasar a analizar el arte románico en Navarra. Llegados a este punto parece conveniente comenzar esbozando un estado de la cuestión. Ahora bien, no creemos necesario darle un carácter exhaustivo, pues podría resultar contraproducente por su complejidad y, además, en gran parte resulta superfluo dada la existencia de trabajos anteriores de este tipo, sino que nos inclinamos por aplicar un procedimiento selectivo basado, por un lado, en la utilización de criterios de relevancia que nos llevan a limitarnos a las publicaciones claves y, por otro, en la adopción como punto de partida de los precedentes estados de la cuestión.

En esta línea y como trabajos clave debemos citar las obras de conjunto sobre el románico navarro, advirtiendo de entrada que Navarra es, probablemente, la región de España –exceptuada Cataluña– cuyo románico cuenta con más estudios generales. Siguiendo un orden cronológico, el primero fue el de Biurrun, *El Arte románico en Navarra o las ordenes monacales, sistemas constructivos y monumentos cluniacenses, sanjuanistas, agustinianos, cistercienses y templarios* (1936). Entre sus méritos hay que señalar su condición pionera, su carácter cuasi exhaustivo –pasa revista, con detalle además, a la práctica totalidad de las realizaciones del románico navarro, con la notable excepción de la imaginería– y la validez de muchos de sus datos y observaciones, que de hecho continúan vigentes. Ciertamente, tiene defectos y limitaciones, entre los cuales cabría citar el erróneo planteamiento del trabajo –reflejado en el título–, que repercute en su discutible organización, y los excesos en la interpretación simbólica de la iconografía, a los que habría que añadir un cierto desorden y un estilo un tanto confuso, pero es preciso tener en cuenta el momento de su publicación y reconocer que para la época muchos de estos fallos no lo eran y/o eran inevitables.

Le sigue el de Lojendio (con introducción de Gaillard), *Navarre Romane* (1967), posteriormente traducido al castellano con el título de *Navarra* dentro de la colección *La España románica* (1978). Más que una historia del arte románico en Navarra es una yuxtaposición de monografías de edificios de dos clases: las que constituyen el núcleo del libro, dedicadas a las

obras supuestamente más relevantes, son relativamente extensas, pero hay luego un segundo grupo de monografías breves, más numeroso, en el que se pasa revista a obras secundarias o que a juicio del autor estarían en los límites del tema. Con relación a Biurrun incorpora nuevos documentos y observaciones, en la mayoría de los casos tomadas de los trabajos parciales que se habían publicado entretanto, pero sus méritos fundamentales son la visión de conjunto planteada en la introducción –ordenada, clara y concisa–, la incorporación de una bibliografía sobre el arte románico navarro en general –de la que carecía el libro de Biurrun– y sobre todo su carácter divulgativo, que le permite poner al alcance del lector medio lo que hasta ese momento se sabía de los edificios y piezas que recoge en un estilo perfectamente asequible. Se le podría objetar un cierto descuido del período Tardorrománico, particularmente de la arquitectura, pero también en algunos casos de la escultura.

Por último, contamos con los volúmenes del *Arte Medieval Navarro* correspondientes al románico, el segundo y el tercero (1973), debidos como el resto a Uranga e Íñiguez. En ellos habría que destacar la perspicacia del análisis formal –tanto en la arquitectura, con distinciones de fases y dataciones muy acertadas, como en la escultura, con relaciones y filiaciones muy bien captadas–, que lleva a sus autores a plantear por vez primera muchas teorías e hipótesis que a la larga han resultado correctas, la inclusión también por primera vez en un estudio de conjunto sobre el románico navarro de la imaginería y el extenso reportaje fotográfico que los acompaña –que supone una mínima parte del nutrido archivo depositado en la Institución Príncipe de Viana con originales de excelente calidad–. Estos sustanciales méritos han pasado en ocasiones desapercibidos a causa de ciertos rasgos discutibles mucho menos esenciales, como la redacción algo confusa y el esquema organizativo que puede parecer en ocasiones arbitrario, que dificultan su lectura y comprensión, aunque una y otro están dentro de los parámetros normales de su época; a ello se une la introducción de obras emplazadas en territorios en tiempos pertenecientes a Navarra, pero que hoy quedan fuera de sus límites, cosa que puede generar cierta confusión en el lector actual.

Resulta obligado mencionar también aquí, aunque no se trata de una publicación específica sobre el románico navarro, el *Catálogo Monumental de Navarra* (1980-1997), dirigido por García Gainza, que en sus nueve volúmenes hace un recorrido exhaustivo por el patrimonio artístico existente en Navarra, incluido el románico, de forma que se puede tener la certeza de que allí están recogidos la totalidad de los edificios románicos de nuestra región que subsisten y las piezas muebles de este arte que han sobrevivido y permanecen en Navarra. A este mérito, que no es pequeño, habría que añadir que en el curso de la elaboración del *Catálogo* y como base de su redacción se realizó un completísimo archivo fotográfico, que actualmente está en vías de digitalización, cuya consulta ha supuesto un elemento no sólo útil sino imprescindible para la realización de este libro.

En cuanto a los precedentes estados de la cuestión contamos con varios. El más antiguo es el de Abbad, publicado como artículo en el *Anuario de Estudios Medievales* (1974-1979), limitado al período románico, pero incluyendo también el aragonés. Su valor es desigual, ya que mientras la parte dedicada al siglo XI y los dos primeros tercios del XII resulta convincente, citándose todos los monumentos clave, en la consagrada al Tardorrománico se echan en falta creaciones relevantes, y algo parecido ocurre con la bibliografía, en la que se compagina una relativa exhaustividad con la omisión de trabajos importantes, que para entonces ya estaban publicados.

Le sigue el de García Gainza, que constituyó la ponencia sobre arte del *Primer Congreso General de Historia de Navarra* (1986) y que abarca la totalidad del arte navarro. En lo que respecta al románico es mucho más completo que el de Abbad, pues recorre todo el panorama del románico navarro, poniendo el mismo énfasis en todas las fases y mencionando las realizaciones más significativas de cada una de ellas. Recoge además la casi totalidad de la bibliografía publicada hasta esa fecha, con valoración incluida, estructurada con gran acierto por obras generales, períodos y géneros artísticos.

Cerrarían el elenco los de Ocón Alonso y Gómez Gómez, presentados como ponencias en el congreso sobre *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herría* (1996), por lo que, aunque circunscritos al período que nos ocupa, abarcan también el País Vasco. El primero, consagrado a la arquitectura, se centra básicamente en el País Vasco, dedicando mucha menos atención a Navarra, de manera que en cuanto a monumentos se limita a Leire, Ujué y la catedral de Pamplona, siendo asimismo parco en las citas bibliográficas. El segundo, consagrado a la escultura, por el contrario se vuelca claramente en Navarra y profundiza mucho más, pues cita la totalidad de los edificios relevantes y analiza en detalle su problemática, exponiendo los diversos planteamientos existentes, lo que le lleva a su vez a introducir una extensa bibliografía.

Por último, aunque no es exactamente un estado de la cuestión y tiene una alcance mucho más limitado, debe mencionarse el artículo de Azanza López y García Gainza sobre la contribución de la revista *Príncipe de Viana* a la historia del arte navarro (1993), con un apartado sobre arte románico, en el que se enumeran todos los artículos publicados por la revista sobre esta materia, por orden de aparición, acompañados de una breve explicación de su contenido.

A partir de unas y otros, obras generales y estados de la cuestión anteriores, desarrollaremos nuestro estado de la cuestión personal, tomando como punto de partida el trabajo de García Gainza del año 1986, que es el más completo considerado en conjunto, de modo que básicamente citaremos solo publicaciones posteriores, remitiéndonos para las precedentes a dicho estudio. Ocasionalmente, sin embargo, por no haber sido incluidos en el estado de la cuestión de García Gainza o por tratarse de artículos que pueden considerarse cabeza de una serie prolongada con posterioridad a la elaboración de dicho estado de la cuestión, podemos aludir a algún trabajo más antiguo, pero siempre con el límite dado por la fecha de aparición de la última obra de carácter general, el *Arte Medieval Navarro* (1973), que incluye y maneja la práctica totalidad de la bibliografía anterior.

En lo relativo a la arquitectura y escultura monumental, comenzando por las obras de carácter más general, habría que mencionar para la arquitectura los trabajos de Martínez de Aguirre (1996a y b), con planteamientos muy novedosos y originales, particularmente en el caso del monasterio de Leire, la catedral de Pamplona y sus derivaciones, los distintos tipos de promotores y la arquitectura civil. Sobre escultura contamos con la excelente síntesis de Melero (1992b) y con la Tesis Doctoral de Ocón (1987) de alcance más limitado, pues solo trata los tímpanos.

Entrando en el terreno de los estudios parciales y siguiendo un orden cronológico, nos encontramos con que los monumentos del siglo XI despiertan menos interés que en otros tiempos, quizás precisamente por considerarlos suficientemente estudiados. Podemos citar para este período el trabajo de Martínez de Aguirre (1996a), aludido en el párrafo anterior, y el análisis de los capiteles de Ujué, incluido por Durliat (1990) en su libro sobre la escultura del Camino de Santiago, amén de sendas monografías de Leire y Aralar, de las que hablaremos más adelante.

En el período siguiente, los dos primeros tercios del XII, debe resaltarse el papel fundamental desempeñado por la catedral de Pamplona, iglesia y claustro, pese a su desaparición. Además, en el caso de la primera solo recientemente, con motivo de las excavaciones llevadas a cabo durante la restauración, se ha conocido su planta, lo que ha arrojado nuevas luces no solo sobre el templo catedralicio sino sobre el conjunto del románico navarro de ese período. Precisamente a raíz de las excavaciones y la restauración se ha publicado una exhaustiva monografía sobre la catedral pamplonesa en todos sus aspectos, en la que el capítulo correspondiente al prerrománico y románico ha corrido a cargo de Aragonés (1994a), que hace una meritoria labor, analizando no solo la seo iruñesa –arquitectura y escultura– sino sus repercusiones sobre el románico navarro. En la misma línea de estudio tanto de la catedral pamplonesa como de sus secuelas, pero circunscribiéndose básicamente a la arquitectura, están los aludidos trabajos de Martínez de Aguirre (1996a y b). Es, sin embargo, la escultura, especialmente los capiteles claustrales, la que

cuenta con un mayor número de publicaciones. Entre ellas habría que mencionar los trabajos de Fernández-Ladreda (1983) y Melero (1992c) sobre los capiteles historiados del claustro y los ecos del taller claustral, el último con acertadas propuestas sobre la cuestión de la filiación; el artículo de Aragonés (1996b), en el que dio a conocer un nuevo e interesante capitel del claustro en paradero desconocido; la ficha catalográfica de Castiñeiras (1993) dedicada al celebre capitel catedralicio de las aves picándose las patas y, ya un poco al margen, los estudios de Cortés (1986 y 1988) sobre la influencia de la plástica de la catedral pamplonesa, concretamente del taller de Esteban, en territorio aragonés.

En esta misma etapa habría que enmarcar los artículos de Cuadrado (1993) sobre algunas esculturas de la portada legerense, Gómez (1993) sobre la figuración de los marginados en la portada de Echano, Gómez y Asiáin (1995) sobre la representaciones de San Martín en la portada de Unx, y Sastre (1997) sobre el capitel del trifonte barbado de Artaiz, todos ellos con un enfoque iconográfico. También corresponde a este período el trabajo de Mallet (2000) sobre la problemática obra del maestro de Cabestany en Navarra.

El período final del románico, es decir el último tercio del XII y las primeras décadas de XIII, ha sido objeto de particular atención por parte de los especialistas durante los últimos años, como acredita la relativa abundancia de trabajos.

En lo que respecta a la arquitectura hay que destacar particularmente la Tesis Doctoral de Martínez Álava (1999), que supuso el primer estudio monográfico sobre el conjunto de la arquitectura navarra de esta etapa, una parte de la cual, la dedicada a la arquitectura rural de la zona occidental de la merindad de Estella, ha sido ya publicada (2000), en tanto que el grueso se encuentra en prensa. Para los monasterios del Císter contamos con una publicación de Fernández Gracia (1994). Existen también trabajos monográficos sobre monumentos concretos, como el de Echeverría y Fernández (1987) sobre la parroquia de San Nicolás de Pamplona, el de Sancho (1996) sobre la de San Miguel de Estella, el de Fernández Gracia (1997) sobre el monasterio de Fitero y el de Martínez-Palomo y Senra (1995) sobre el refectorio y cocina de Iranzu. De todos modos los edificios que más interés han despertado, a causa de su originalidad, son las iglesias de plan central y finalidad funeraria de Torres del Río y Eunate: para la primera tenemos un reciente artículo de Martínez de Aguirre (2001), con una interpretación novedosa que la pone en conexión con el Santo Sepulcro de Jerusalén, y para la segunda contamos con el interesante estudio de Becker (1995) y con las publicaciones de Jimeno Jurío (1995, 1997, 1998 y 1999). La arquitectura civil, como suele ser habitual, está mucho menos estudiada, pudiendo citarse la aproximación general hecha por Martínez de Aguirre (1996b) y la monografía del mismo autor y de Sancho sobre el palacio real de Pamplona, en prensa. Otro tanto cabe decir sobre el urbanismo, para el que podemos remitirnos a Martínez de Aguirre (1996c).

En el caso de la plástica, de la escultura de Santa María de Sangüesa en conjunto se ha ocupado Müller (1996), en un trabajo de difícil lectura quizás como consecuencia de una traducción incorrecta, en tanto que Melero (1995) ha analizado la parte atribuida al denominado "taller de San Juan de la Peña" dentro del contexto de una revisión de la totalidad de la obra del citado taller y Mariño (1989) ha planteado una sugestiva interpretación sobre la figura de Judas ahorcado poniéndola en relación con textos de la época.

Mayor interés, sin embargo, ha suscitado el relevante foco de Tierra Estella, como acredita la multiplicidad de publicaciones que se ocupan de él. Concretamente la decoración escultórica de San Miguel de Estella ha sido estudiada sobre todo por Martínez de Aguirre en varios artículos: en el primero (1984) se centra en el aspecto iconográfico de la portada; el segundo (1987), complementario del anterior, aborda básicamente la cuestión de los modelos e influencias de la misma y el tercero (1997) da a conocer una serie de esculturas del interior de la cabecera y –en menor grado– de la portada, que salieron a la luz tras la reciente restauración del templo, al tiempo que ahonda en la cuestión de las influencias. Otros autores se limitaron al análisis de elementos muy concretos de la portada: como Favreau

(1975) la inscripción del tímpano, Yarza (1987) las escenas relativas al santo titular y Melero (1994a) el personaje de la mujer apocalíptica, los dos últimos desde un punto de vista iconográfico. Por su parte Aragonés (1996c) estudió algunos aspectos del claustro de San Pedro de la Rúa de Estella. En el caso del monasterio de Irache, como había ocurrido con anterioridad, será el original Tetramorfos el que concentre la atención de los investigadores, como López de Ocáriz (1988) y Ruiz Maldonado (1989 y 1991), que lo ponen en relación con el de San Prudencio de Armentia. Los lazos formales entre las distintas obras del taller de Estella han sido analizados en detalle por Aragonés (1994c). La cuestión de las influencias inglesas y bizantinizantes, llegadas a través de Silos, ha sido abordada por Ocón (1992). Finalmente, Boto (2000) ha estudiado las representaciones de carácter monstruoso de los monumentos del taller de Estella –San Miguel de Estella, Irache, Azcona y Eguiarte– desde la perspectiva del influjo silense.

Una obra emplazada dentro de Tierra Estella, pero ajena al taller de Estella, la portada de Aguilar de Codés ha sido tratada por Ocón (1989).

Del foco de Tudela se ha ocupado fundamentalmente Melero, quien le consagró su Tesis Doctoral, que ha ido sacando a la luz en distintas publicaciones. Las más antiguas (1984, 1986 y 1987) se centran en la decoración escultórica de la iglesia de la Magdalena: tanto desde el punto de vista iconográfico –portada y canecillos– como desde el estilístico –conjunto de las esculturas–. Posteriormente, dedicó un artículo a las esculturas del claustro catedralicio y la iglesia de San Nicolás (1992a). Por último, y como culminación de lo anterior, publicó un estudio de conjunto sobre el foco tudelano (1997).

La presencia de la influencia silense, tanto en el foco estellés –San Miguel de Estella y Eguiarte– como en el tudelano –San Nicolás–, está tratada en sendos trabajos de Ocón (1990) y Frontón (1996), en el primero en relación con el influjo bizantinizante.

Existen también publicaciones que analizan la evolución artística de una determinada zona a lo largo del período románico en ambos campos, arquitectura y escultura monumental, como la de Aragonés consagrada a la merindad de Sangüesa y la de Jover dedicada a la de Estella. Contamos asimismo con algunas monografías de monumentos relevantes, como la de García Gainza sobre San Miguel de Aralar, la de Jover sobre Leire y la de Melero sobre la catedral de Tudela. Todas ellas son coetáneas y, aunque editadas por separado, forman parte de un estudio único y más amplio sobre *El arte en Navarra* (1994). Por las circunstancias de su publicación –fascículos de acompañamiento de un periódico, el *Diario de Navarra*– tienen un carácter marcadamente divulgativo, aunque de alto nivel.

Por último habría que citar los estudios iconográficos, complemento indispensable para el completo conocimiento de las artes figurativas y en nuestro caso de la escultura monumental. Algunos de los trabajos mencionados con anterioridad adoptaban, total o parcialmente, un enfoque iconográfico, pero aquí nos queremos referir exclusivamente a aquellas publicaciones que pretenden abarcar la totalidad de la escultura monumental románica de Navarra y analizarla desde un punto de vista exclusivamente temático. Dentro de esta categoría habría que incluir el artículo de Quintana (1987) sobre el ciclo de Infancia, el de Jover (1987) sobre los de Pasión y Pascua (1987), el de Ginés (1988) sobre los programas hagiográficos y los de Aragonés sobre la música profana (1993), las representaciones del cielo y el infierno (1996e) y la imagen del mal (1999a), así como el libro de Aragonés sobre este mismo tema (1996a) y el de Iturgaiz (1998) sobre los crismones. También estaría en la misma línea, aunque en este caso su campo de estudio abarca toda la escultura románica hispana, el trabajo de Español (1987) sobre la Ascensión de Alejandro y el señor de los animales.

Pasando ya al terreno de la imaginería, para las tallas de la Virgen contamos con la publicación de Fernández-Ladreda (1989), estudio exhaustivo de la imaginería medieval mariana navarra románica –y gótica– organizada por tipos, y con la obra conjunta de Fernández-Ladreda y García Gainza (1994), catálogo de una exposición dedicada a la iconografía mariana en Navarra, que incluye y analiza ejemplos de todos los

períodos artísticos, comprendidas algunas de las tallas románica más representativas. Un carácter más concreto tienen las publicaciones de Gauthier (1993) sobre las vírgenes de cobre con decoración esmaltada en Francia y España, entre las que estudia la de Artajona, y de Martínez de Aguirre (1995-1996) sobre la cronología y autor de la titular de Irache.

Para los crucificados, mucho más escasos, habría que mencionar un artículo de Sanciñena (1991) y un trabajo –por el momento inédito– de Fernandez-Ladreda, que abarcan no solo el período románico sino también el gótico: el primero, discutible en algunos aspectos, se limita a las tallas de las merindades de Estella y Olite, en tanto que el segundo se extiende a toda Navarra, pretendiendo ser un estudio exhaustivo del tema, equivalente al de la misma autora sobre la imaginería.

En cuanto a la miniatura se ha publicado un libro de Silva (1988a) sobre la miniatura medieval en Navarra, pero se ciñe a las obras conservadas en Pamplona, lo que supone la eliminación de los ejemplos más destacados de la miniatura navarra, que, desgraciadamente, se encuentran fuera. Sobre uno de ellos, el "Beato navarro de París", contamos con un excelente trabajo de la propia Silva (1997).

Respecto a las artes suntuarias, el magnífico retablo de Aralar, pieza cumbre de la esmaltería románica, ha sido estudiado de nuevo por Gauthier (1987) –que ya le había dedicado su atención en ocasiones anteriores– en una obra de conjunto sobre los esmaltes meridionales, y por Rico (2001) dentro del catálogo de una exposición sobre los talleres de esmaltería de Limoges y Silos y otros focos hispánicos recientemente celebrada. El mismo autor había escrito con anterioridad un lúcido artículo (1994) sobre su problemática inscripción.

Para la orfebrería contamos con el catálogo realizado por Heredia y Orbe (1986), que abarca toda la Edad Media e incluye asimismo piezas de esmalte e incluso imágenes marianas chapadas en plata.

Cabe también mencionar algunas publicaciones que, sin pertenecer al ámbito estricto de la historia del arte, constituyen un útil elemento auxiliar, como la de Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal (1996) sobre la heráldica –aunque ciertamente su validez concierne más al período gótico–, la de Aragonés (1996d) sobre la sociedad navarra y sus formas de representación y la de esta misma autora (1999b) sobre la moda.

Como colofón pueden citarse las dos obras de conjunto más relevantes sobre el románico español publicadas con posterioridad a 1986, debidas respectivamente a Bango (1992) y Durliat (1993). Al tratarse de trabajos de síntesis y no de investigación, no aportan realmente nada nuevo con relación a los estudios anteriores, pero tienen el mérito de ofrecer una visión general y sintética del románico navarro bastante correcta y contextualizada dentro del ámbito hispánico.

Una simple ojeada al estado de la cuestión aquí desarrollado y a los anteriores, deja meridianamente claro que desde 1973, fecha en que se editó la última obra de carácter general sobre el románico navarro, los volúmenes segundo y tercero del *Arte Medieval Navarro,* la investigación ha avanzado mucho y han aparecido numerosas publicaciones sobre aspectos concretos, que han permitido corregir errores, llenar lagunas y ensayar nuevos enfoques y metodologías. Añadamos a esto el aludido descubrimiento de la planta románica de la catedral de Pamplona –encontrada a raíz de las excavaciones de 1993–, que ha alterado notablemente nuestra visión y comprensión del románico navarro, hallazgo y cambio reflejados en algunas publicaciones, pero muy escasas y que además no tuvieron la debida repercusión y difusión.

Se imponía, por tanto, la realización de una nueva obra de conjunto, cuyo interés radica, por lo pronto, en llevar a cabo una revisión íntegra del románico navarro, teniendo en cuenta todo esto. Así, en comparación con las precedentes, este libro incluye la totalidad de los géneros artísticos –comprendidos los últimos descubrimientos– y tiene asimismo en cuenta el conjunto de las referencias documentales y la bibliografía –incluidas las más recientes–, integrando todas esas aportaciones dentro de un estudio cohesionado. Pretende, además, no ofrecer una mera yuxtaposición de datos interesantes, si-

no presentar una visión perfectamente sistematizada del románico navarro y de ahí que se haya intentado estructurar el conjunto de forma coherente. En este punto, debe destacarse la pionera aplicación de un esquema de base histórico-artística, que es lo realmente propio de esta disciplina, y no institucional –en función de las distintas ordenes religiosas–, tipológica o geográfica, como se había hecho anteriormente. Finalmente, se ha procurado una adecuada contextualización espacio-temporal del románico navarro, poniéndolo en relación con el resto del hispánico y europeo.

Por último, parece necesaria una justificación del esquema adoptado, plasmado en el índice. El argumento fundamental en este sentido es que dicha organización refleja perfectamente la realidad artística del románico navarro, pues de hecho no fue elegida *a priori*, sino tras un reposado estudio del mismo, y solo se aceptó como definitiva cuando, tras finalizar la redacción del libro, se vio que se ajustaba a los hechos.

En lo que se refiere a la arquitectura y la escultura monumental parece claro que se pueden distinguir hasta cuatro períodos. El primero abarca el siglo XI, que se presenta como una etapa bien diferenciada de la centuria siguiente, caracterizada por una entrada muy limitada del románico y por la realización de escasas obras. Entre ellas ocupa un papel destacado Leire, por su carácter pionero y su importancia intrínseca, si bien, quizás por su misma originalidad, quedará como algo aislado, sin eco posterior. Las realizaciones correspondientes a la segunda mitad del siglo, Aralar, Ujué y la canónica de Pamplona, resultan menos relevantes.

El segundo, coincidente con el primer tercio del XII, está marcado por la realización de un monumento, la iglesia catedral de Pamplona, no solo importante por sí mismo sino muy influyente, de modo que a partir de ese momento las formas artísticas románicas se implantan ya decididamente en Navarra. Efectivamente, este templo –desaparecido, pero del que se conoce la planta, a través de excavaciones, y una serie de restos escultóricos, conservados en el Museo de Navarra– será un edificio de excepcionales dimensiones, gran calidad y novedoso en muchos aspectos. A la hora de interpretarlo debe tenerse muy en cuenta el origen y personalidad de los dos personajes que intervinieron en su ejecución: el obispo Pedro de Rodez, un monje francés procedente de Conques, vinculado a la reforma gregoriana y dotado de grandes cualidades como gobernante y organizador, y el maestro Esteban, un artista singular, que había estado al frente de la cantería compostelana. Además, a diferencia de Leire, tendrá una amplia repercusión, de modo que artífices procedentes del taller de Esteban o relacionados con él serán contratados para llevar a cabo una serie de obras ya en el mismo tercio inicial del XII: la segunda fase de Leire –a la que corresponde la problemática portada occidental–, las iglesias de Santa María del Campo de Navascués y San Nicolás de Sangüesa, y algunos templos valdoberses –Cataláin, Olleta, Orísoain y Echano–.

El tercer período, que comprende el segundo tercio del XII, queda definido por la realización de una nueva empresa catedralicia, el claustro, y por la continuidad de la influencia de la seo iruñesa. El claustro románico de la catedral de Pamplona –también desaparecido, pero del que se conservan una serie de capiteles con sus correspondientes cimacios en el Museo de Navarra– debió de ser una creación destacada, ejecutada por un taller encabezado por un escultor genial, pero en este caso anónimo. En cuanto a la difusión de las formas pamplonesas en esta etapa, es mucho mayor que en el primer tercio, pudiendo calificarse de generalizada, como acredita la extensa nómina de edificios incluidos en este epígrafe: Irache –primera fase–, Santa María de Sangüesa –primera fase–, San Martín de Unx, Aralar –segunda fase–, Zamarce, San Adrián de Vadoluengo, San Pedro de Aibar, Artaiz, Arce y la nave románica del Crucifijo de Puente la Reina. Además tendrá como punto de referencia, indistintamente, la iglesia o el claustro, y, en ocasiones, ambos.

En el período final, que abarca el último tercio del siglo XII y primeras décadas del XIII, el tamaño y complejidad de los monumentos obliga a estudiar por separado la arquitectura y la escultura monumental, aunque ambas comparten las mismas directrices artísticas.

Desde el punto de vista arquitectónico, este período, de una actividad constructiva sin precedentes en Navarra, se diferencia del anterior por la introducción de elementos característicos del primer gótico, de procedencia foránea –bóvedas de arcos cruzados–, que conviven con otros tomados de la tradición artística del sudoeste de Europa dentro de la cual se encuadra Navarra –plantas y concepción general de espacio interno–. Por razones lógicas, se ha establecido una división en cuatro grupos de edificios, aunque manteniendo siempre el carácter homogéneo de esta arquitectura. Estarían, por una parte, los monasterios, pioneros en la introducción de las nuevas fórmulas, en los que se aprecian algunas particularidades, especialmente la escasez de decoración escultórica y el acentuado desarrollo de las dependencias monásticas, rasgos ambos perfectamente aplicables a los complejos cistercienses de La Oliva, Fitero e Iranzu, aunque no a la iglesia benedictina de Irache. Tendríamos, de otro lado, los templos urbanos, que ciertamente desarrollan muchos de los conceptos propuestos por las abaciales citadas, pero se distinguen de ellas por la carencia de dependencias –con excepción de los claustros– y por la riqueza de su decoración escultórica, concentrada sobre todo en los citados claustros y en las portadas, como acreditan sus ejemplos más sobresalientes: Santa María de Tudela, las parroquiales estellesas de San Miguel, San Pedro y el Santo Sepulcro, las iglesias sangüesinas de Santa María –segunda fase– y Santiago, y el templo de San Nicolás de Pamplona. En un tercer grupo, mucho menos homogéneo que los anteriores, se incluyen las iglesias de plan central, las encomiendas de las órdenes militares y las parroquias y santuarios rurales, destacando, por su originalidad, las iglesias de plan central y finalidad funeraria de Torres del Río, Eunate y Espíritu Santo de Roncesvalles, especialmente la primera. El cuarto grupo, integrado por la arquitectura civil, cuenta con manifestaciones interesantes, como el palacio real de Pamplona –recientemente puesto al descubierto–, el episcopal en la misma ciudad y el de la Rúa de Estella.

Con la escultura se repite la situación de la arquitectura, en el sentido de que la producción plástica de este período es mucho más abundante que la del precedente. Además, con relación a ésta, presenta notorias diferencias formales e iconográficas. Desde el punto de vista formal se caracteriza por una clara evolución hacia el naturalismo y realismo, un desarrollo mucho mayor del relato narrativo y una acentuada tendencia al barroquismo. A ello habría que añadir la aparición de elementos novedosos, propios de una cronología avanzada, como las estatuas columnas y las arquivoltas en disposición longitudinal. En el aspecto iconográfico, presenta programas mucho más ricos y complejos, con aparición de temas nuevos o poco frecuentes en la etapa anterior: *Maiestas Domini* con Tetramorfos, Juicio Final, ciclos hagiográficos y asuntos profanos –susceptibles en ocasiones de una interpretación moralizante–. Por lo demás, de los cuatro grupos de edificios vistos en la arquitectura, a efectos escultóricos –salvo excepciones– prácticamente solo cuentan las iglesias urbanas –pues en los restantes, en general, la decoración plástica es muy escasa–, que se localizan en tres focos distintos y relativamente independientes entre sí: Sangüesa, Tierra Estella y Tudela. El de Sangüesa, representado por la iglesia de Santa María, parece ser el más temprano. El de Tierra Estella, el más rico, cuenta a su vez con tres grupos de obras: por una parte las esculturas de San Miguel de Estella y del monasterio de Irache y las derivadas de ambas –Azcona, Eguiarte y Lezáun–, que corresponden a un mismo taller, por otra los capiteles del claustro de San Pedro de la Rúa y presunto palacio real de Estella, pertenecientes también a un único taller diferente del anterior, y, finalmente, el caso aislado de la escultura de San Bartolomé de Aguilar de Codés, que, aunque enclavada en Tierra Estella, formalmente se relaciona más bien con realizaciones tudelanas. En cuanto al foco de Tudela, tiene tres centros importantes, estrechamente vinculados entre sí: la catedral de Santa María y las iglesias de San Nicolás y la Magdalena.

Podría extrañar, a primera vista, la no inclusión de las restantes manifestaciones artísticas –imaginería, miniatura, esmaltes y orfebrería– dentro de los períodos establecidos para la arquitectura y escultura monumental, pero hay ra-

zones para ello. De entrada, salvo unas pocas imágenes marianas, la mayoría de las creaciones de estos géneros corresponden exclusivamente a la última etapa, y aun en aquellas su limitado número y sus conexiones con otros ejemplos posteriores aconsejan un tratamiento unitario. A la vista de esta situación, parece que estas obras no deben incluirse en ninguno de los tres primeros períodos, pero que serían susceptibles de incorporarse al cuarto. Creemos, sin embargo, que su especificidad, su relativa falta de relaciones con la escultura monumental –salvo excepciones–, a la que se contrapone la existencia de vinculaciones entre ellas, y su reducido número –particularmente en el caso de la miniatura, esmaltes y orfebrería– hacen más aconsejable reunir estas piezas en un apartado propio y distinto de la arquitectura y escultura monumental. Dentro de él se han establecido tres grupos, en función de las diferentes técnicas artísticas: imaginería, miniatura y artes suntuarias.

A su vez, en la primera se ha hecho una distinción de carácter iconográfico entre tallas marianas y crucificados. Aquellas responden a dos concepciones diferentes: el Trono de la Sabiduría, cuyos ejemplos más relevantes son las titulares del monasterio de Irache y catedral de Pamplona, y la versión más humanizada, a la que pertenecen las vírgenes de Jerusalén de Artajona, titular de la catedral de Tudela y Cataláin, entre otras. En el caso de los crucificados, los más destacados son los del Santo Sepulcro de Estella, Cizur Mayor, Caparroso, Pitillas y Torres del Río, los tres últimos muy similares entre sí.

En la miniatura, dada la escasez de ejemplos, resulta innecesario y contraproducente establecer una división, por lo que nos hemos limitado a incluir sin más las obras más notables: las dos Biblias de Pamplona y el Beato navarro de París. Algo parecido ocurre con las artes suntuarias, en las que simplemente se ha hecho una distinción de tipo técnico entre los esmaltes, representados por el magnífico frontal de Aralar, y la orfebrería, en la que se incluyen las tapas del Evangeliario de Roncesvalles.



Capítulo 2

Los promotores



Capítulo 2
LOS PROMOTORES

NOTAS

Detrás de toda obra artística hay protagonistas de carne y hueso: promotores, realizadores y destinatarios. Sabemos poco de los realizadores del románico navarro, apenas un puñado de nombres (Esteban en Pamplona, Leodegario en Sangüesa, Fulquerio en Leire, Sancho en Azuelo, Aldeberto en Estella, etc.) cuya procedencia en algún caso (como el borgoñón Leodegario) ayuda a explicar las formas que emplearon. Un papel mucho más decisivo parecen haber jugado los promotores, que en numerosas ocasiones eran asimismo directos receptores de las obras. De su actuación trata el presente capítulo[1].

Cuando hablamos de promotores artísticos en el románico navarro no hemos de pensar en "mecenas" en sentido estricto. Lo que ellos buscaban no era promover arte, sino llevar a cabo obras concretas destinadas a un uso inmediato. Dentro de esta concepción utilitaria de la que todos participaban, sí podían existir personas más o menos preocupadas por el factor estético, por lo ornamental, por el programa doctrinal expuesto, por las dimensiones del edificio o por otras cuestiones. Ciertos personajes, como el obispo de Pamplona Pedro de Roda, reunieron algunos de los requisitos que caracterizarán a los mecenas bajomedievales, tales como la posesión continuada de recursos económicos y una cierta intencionalidad religiosa, política o de otro tipo[2]. Pero no hay constancia de que sus intereses artísticos fueran más allá de los que afectaban a la institución catedralicia. Los restantes promotores del románico navarro, en la medida en que tenemos datos acerca de su labor, pertenecen a una esfera más limitada, que no por ello minusvaloraría la belleza o perfección de las obras. En la trastienda de sus actuaciones casi siempre podríamos encontrar dos razones: la realización de obras bellas destinadas a la Casa de Dios y el valor de la edificación de iglesias en cuanto buena obra que compensara las malas acciones (como dice un documento navarro al justificar la donación de una iglesia, *pro abolendis facinoribus meis*[3]).

A menudo las más destacadas construcciones persiguieron afanes concretos más allá de lo puramente artístico, y a la postre marcaron un antes y un después en el desarrollo del románico

navarro. Leire, en la primera mitad del siglo XI, supuso un esfuerzo impresionante si lo comparamos con la arquitectura previa. Sus formas poderosas traslucen el trabajo de un taller esforzado que se atreve con retos superiores a sus conocimientos. El proceso constructivo revela cambios de planes debidos a nuevos intereses, entre los cuales figuraron probablemente la benedictinización del cenobio, el culto a las reliquias, la condición de panteón regio, etc. En este sentido, los promotores incentivaron el trabajo de los constructores y colaboraron de manera decisiva en el resultado final de las obras. No nos extraña comprobar que se trató de personajes de la talla de Sancho III el Mayor y el abad Sancho, también obispo de Pamplona, de quien se dice que estuvo en Cluny y mantuvo amistad con su famoso abad Odilón[4].

Mucha mayor trascendencia tuvo la catedral de Pamplona, cuya promoción fue mérito muy particular del obispo francés Pedro de Roda (de Rodez). En estrecha colaboración con el legado papal Frotardo, este prelado, antiguo monje de Conques, incorporó la diócesis a la reforma gregoriana. Desde el punto de vista edificatorio, emprendió primero la construcción de un complejo en el que los canónigos pudieran llevar con completa dedicación la vida regular recién impuesta[5]. Es la canónica, que sabemos existía en 1097, identificable con el edificio actualmente denominado cillería. A continuación inició una empresa de mayor alcance: la construcción de la nueva iglesia catedral. Organizó la financiación (en parte mediante una cofradía creada a tal efecto), contrató al maestro constructor (el famoso Esteban, procedente de Santiago de Compostela) y alentó las obras hasta su muerte inesperada en 1115. Sin duda su propio temperamento, unido al conocimiento personal de la renovación arquitectónica abordada años atrás en su monasterio de Conques, así como de otros centros con los que tuvo muy directa relación como San Saturnino de Tolosa y la catedral compostelana, embarcados en inmensas renovaciones arquitectónicas, le facultaron para llevar a cabo una empresa tan monumental. Dado el eco que la catedral tendría en el reino, Pedro de Roda significó para Navarra lo que otros grandes promotores románicos (como Oliba de Ripoll o los obispos compostelanos Peláez y Gelmírez) representaron en sus territorios. Su sucesor, Guillermo Gastón, prosiguió las obras, pero no parece haber jugado papel semejante.

En cambio, Sancho de Larrosa, de origen aragonés, no sólo consagró la seo, sino que afrontó la culminación del claustro, para el que contó con un magnífico escultor francés procedente de Tolosa. Me gusta pensar en una participación directa del prelado en la elaboración del programa



Pamplona, Museo de Navarra, capiteles procedentes del desaparecido claustro de la catedral (trenzas rematadas en abanicos y palmetas dentro de "herraduras")

escultórico, dada su faceta de dibujante (suscribió documentos trazando una cabeza a modo de signo personal).

En otra esfera, como es la económica, otros personajes coadyuvaron a la edificación de la seo. Consta documentalmente la colaboración de los monarcas Sancho Ramírez, Pedro I y Alfonso el Batallador. Y a mucha menor escala varios particulares. Por ejemplo, el claustro pamplonés se construyó con ayuda de quienes reservaron en él enterramientos (el obispo concedió indulgencias a quienes colaboraran en los trabajos con doce dineros). Pero no parecen haber participado en las decisiones iniciales ni en el día a día de las labores constructivas.

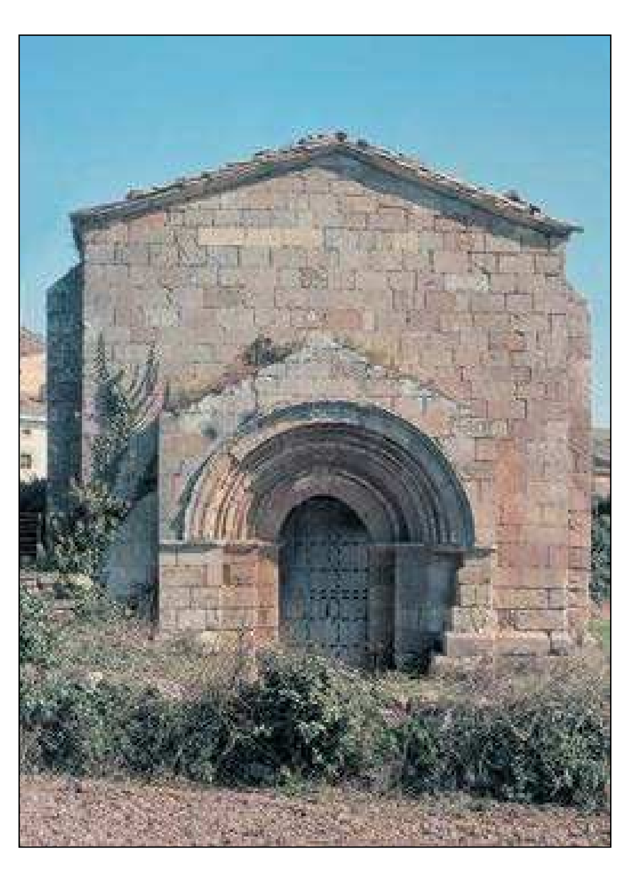
Otro momento decisivo en la evolución del románico navarro lo constituye el cambio de escala de los edificios alzados durante el último tercio del siglo XII. Se trata de obras tan magníficas en su construcción como austeras en su ornamentación, y responden a intereses de otro tipo de promotores, los monjes cistercienses. Con la edificación de Fitero o La Oliva se importan a Navarra nuevos modos arquitectónicos, que forman parte de una dinámica que rebasa las fronteras del reino. Quiero decir que, mientras la catedral de Pamplona presenta peculiaridades muy vinculadas con la trayectoria personal y los objetivos del obispo Pedro de Roda, los grandes monasterios cistercienses navarros no son sino la plasmación en nuestro reino de pautas que afectaron de manera semejante a toda Europa Occidental. Ni las dimensiones ni la austeridad son exclusivas de los cenobios navarros, pero sin duda su edificación marcó el desarrollo posterior de nuestra arquitectura. No obstante, incluso en una orden tan uniforme como la cisterciense el resultado podía traslucir las aspiraciones de cada abad. A mi entender, las diferencias en ornamentación detectables entre La Oliva y Fitero no derivan de la mayor o menor capacidad escultórica de los constructores, o de los recursos financieros de la comunidad, sino de una acentuada sintonía con la austeridad bernardina por parte de Fitero. En el tercero de los monasterios cistercienses navarros, el de Iranzu, encontramos de nuevo la intervención decisiva de un obispo, Pedro de París.



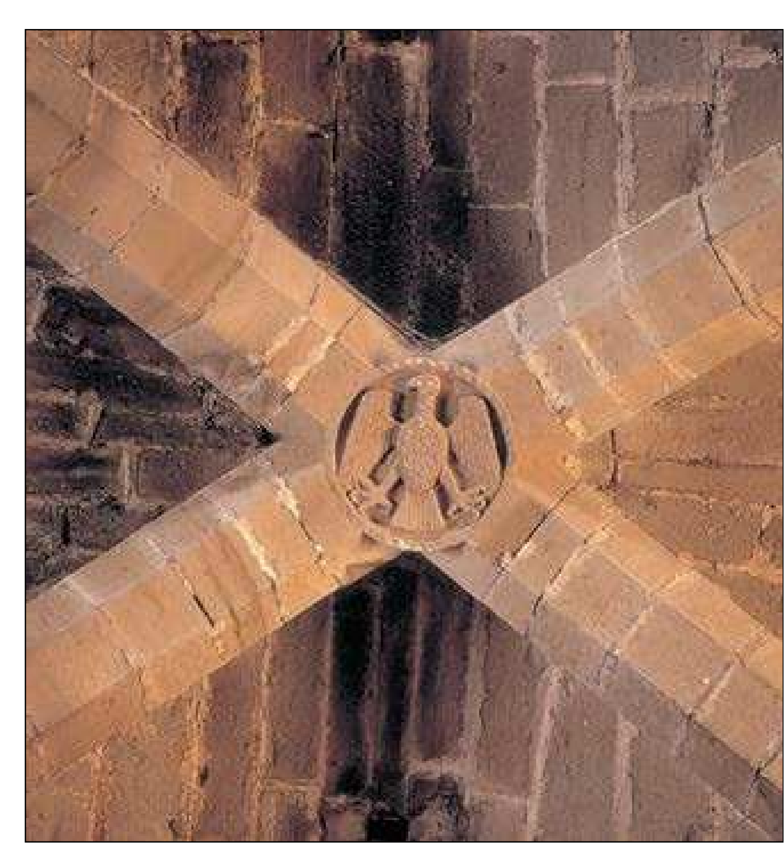
Monasterio de Santa María de Fitero, fachada occidental de la iglesia

En la difusión del románico participaron los promotores de muy distintos modos. Podemos acercarnos por estamentos, empezando por la monarquía. Además de lo ya dicho, los reyes fueron directamente responsables de obras suntuarias de primera categoría dentro y fuera del reino: Sancho el Mayor financió el ciborio de plata del monasterio de Cluny y Sancho el de Peñalén colaboró en la magnífica arca de marfiles de San Millán de la Cogolla, junto con muchos otros personajes que hacen de ella uno de los ejemplos más significativos de promoción colectiva en el románico europeo[6]. A finales del siglo XI, los monarcas aragoneses que desde Sancho Ramírez portaron la corona pamplonesa parecen haber estado mucho más preocupados por los nuevos edificios que estaban alzando en sus territorios propios. Así a Sancho Ramírez se asigna participación directa en la catedral de Jaca, en San Juan de la Peña y en Loarre, y a sus familiares en Santa María de Santa Cruz de la Serós. En cambio, en territorio navarro sólo cabe vincularlo con Santa María de Ujué, para cuya construcción parece haber enviado a canteros procedentes de la catedral de Jaca.

La participación regia en otras obras es rastreable, pero revela otros matices. Son varias las iglesitas románicas vinculadas a la corona duran-



Mues, Santa María Magdalena, fachada occidental



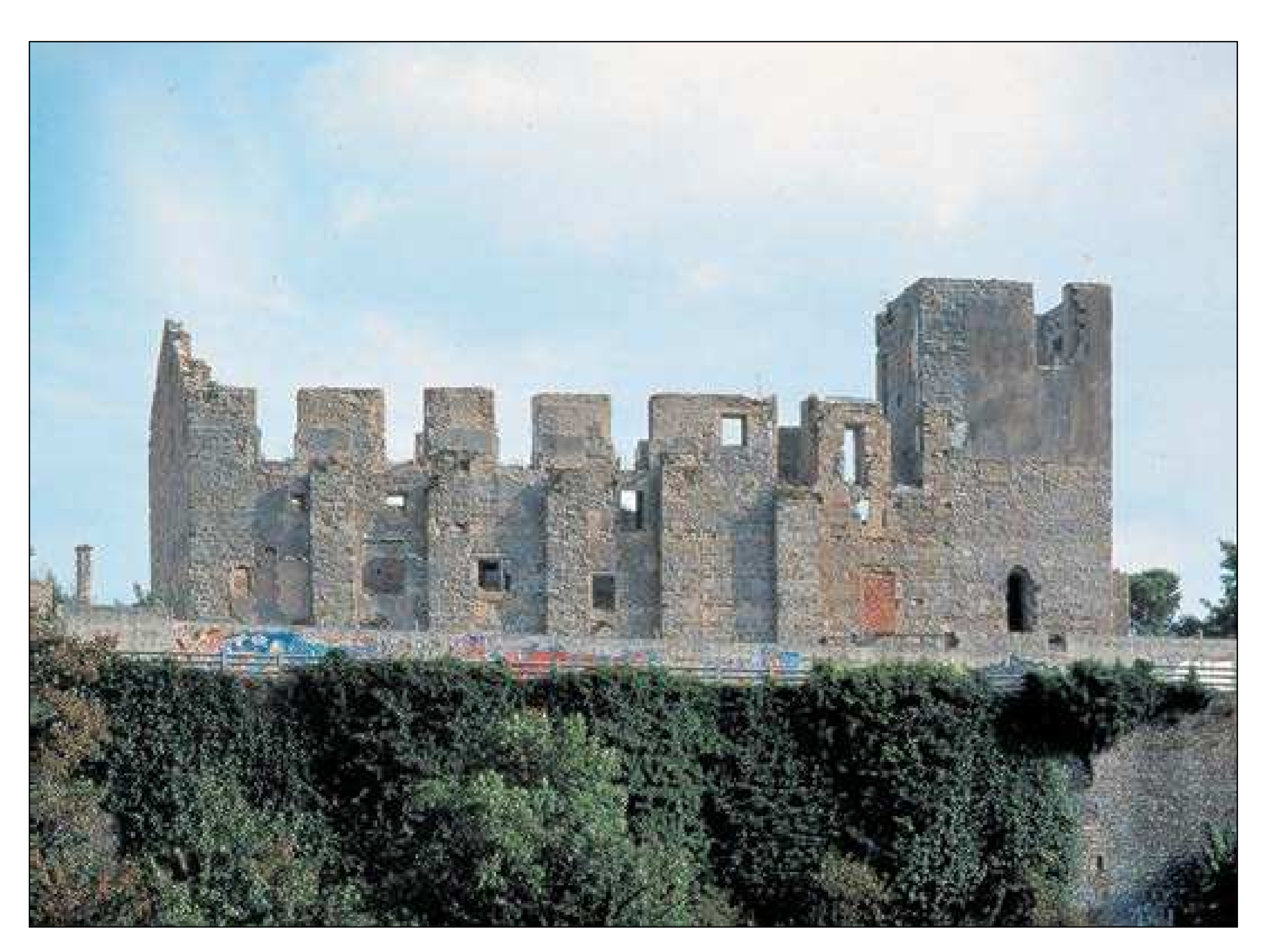
Monasterio de Santa María de La Oliva, clave con el emblema del águila en la bóveda de la nave mayor

te la Edad Media, como la Magdalena de Mues, aunque no siempre sabemos si lo estuvieron en tiempo de su edificación[7]. La construcción de Irache coincide con un período en que dicho cenobio recibió donaciones de García Ramírez el Restaurador. ¿Hasta qué punto intervino directamente en la decisión de alzar una nueva iglesia allí o participó en el día a día de la construcción? Carecemos de testimonios directos que lo prueben, por lo que quizá se limitara a una promoción exclusivamente financiera. La presencia del emblema del águila en la bóveda de La Oliva lleva a pensar en su financiación por parte de Sancho VII el Fuerte, quien por otra parte promovió la entrada del arte gótico en el reino a través de la construcción de la iglesia de Roncesvalles. Existen también obras civiles en las que la participación regia resultó decisiva. No me detendré en el puente de Puente la Reina, cuyo nombre atestigua la directa intervención de una monarca de la segunda mitad del siglo XI, sino en los palacios reales. Del de Pamplona hay noticias suficientes como para atribuirlo a los últimos años del reinado de Sancho el Sabio. Su construcción formó parte de un amplio programa de modernización del reino y reforzamiento del dominio monárquico, que analizaremos en su momento. El palacio estellés sigue teniendo en Sancho el Sabio el candidato a promotor más cualificado.

La promoción de la expansión románica del segundo tercio del siglo XII se reparte entre eclesiásticos y nobles. Hemos avanzado mucho en nuestro conocimiento del arte románico desde la publicación del libro de Biurrun (1936), quien, siguiendo corrientes historiográficas al uso, intentó clasificar el románico navarro en función de las órdenes religiosas que alzaron los edificios[8]. Hoy en día consideramos inviable diferenciar en nuestro reino las formas románicas en función de sus promotores. Así, la difusión de las soluciones pamplonesas afectó por igual a edificios benedictinos (Leire), a otros dependientes de la catedral y a algunos realizados por nobles (Vadoluengo).

Por ello conviene abordar cada uno de los casos en particular. Por ejemplo, entre las órdenes de Tierra Santa tenemos a los hospitalarios, que lo mismo impulsan la construcción de una iglesia de tres naves repleta de ornamentación escultórica (Santa María de Sangüesa), como otra de nave única con peculiar bóveda ante el ábside, ornamentada con cierto número de capiteles (Olleta); incluso más tarde ejecutan otra de nave única con muy inferior interés escultórico (Cizur Menor). Estos tres casos demuestran que no podemos hablar de uniformidad en el románico sanjuanista, sino que tenían en cuenta dónde y para quiénes edificaban sus iglesias, con lo que diferencian lo adecuado para una pequeña comunidad rural de lo pertinente a un activo y relativamente populoso centro urbano. Frente a lo que sucede en otros lugares, no hay en estas construcciones hospitalarias alusiones a Tierra Santa. Todo lo contrario que en el Santo Sepulcro de Torres del Río, iglesia perteneciente a la orden homónima, cuya planta y alzados atestiguan un marcado interés por evocar semejanzas con el Santo Sepulcro de Jerusalén. Es éste un clarísimo ejemplo de hasta qué punto las intenciones de los promotores son capaces de determinar plantas, alzados y ornamentación (fueran los propios sepulcristas o algún noble que financiara la edificación con destino a su enterramiento privilegiado cerca de la puerta).

Numerosas iglesias románicas pertenecieron o dependieron de algún modo de la catedral de Pamplona. Muchas menos manifiestan a través de sus formas tal vínculo. Así son muy evidentes las conexiones artísticas de San Nicolás de Sangüesa o de Zamarce y Aralar respecto de la seo. Pero no basta tal dependencia para justificarlas. Estimo mucho más decisiva la presencia de per-

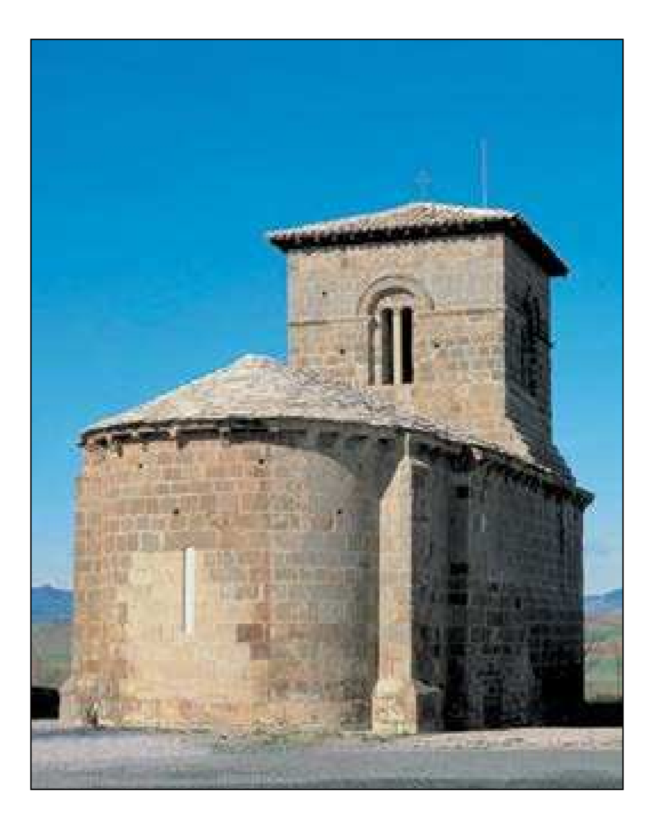


Pamplona, palacio real

sonas concretas que promovieran las obras aprovechando artistas que habían intervenido en la catedral. En algún caso incluso podemos ponerles nombre y apellidos, como a los abades de San Miguel de Excelsis García Aznárez y Pedro, el primero de los cuales fue llamado también García Aznárez de Zamarce. Personaje interesante, además de recibir donaciones destinadas a San Miguel, llegó a acuerdos relativos a las condiciones de vida de los maestros de piedra y carpintería que participaron en las obras[9].

Caso diferente es el de Eguiarte, iglesita de Tierra Estella con interesante escultura en portada y capiteles interiores, que está directamente relacionada con San Miguel de Estella y no con las formas catedralicias, como podríamos inicialmente esperar al ser sede de un arcedianato. Y ya que estamos ante un taller escultórico de cierta homogeneidad, aprovecho para admitir nuestra ignorancia a la hora de explicar por qué el más complejo de los programas escultóricos del románico navarro se sitúa en una parroquia estellesa que ni siquiera era la más importante de la localidad. ¿Quién estuvo detrás de esta obra? ¿Qué clérigo parroquial podía dominar con soltura problemas teológicos de su tiempo y conocer escritos del abad francés Baudri de Bourgueil hasta el punto de incluirlos en la mandorla?[10]. ¿Por qué no hay nada semejante en el cercano monasterio de Irache, también ubicado en el Camino de Santiago y embarcado desde los años treinta en una impresionante arquitectura? ¿Quién llamó a artistas del taller creador de esta gran portada a trabajar en la pequeña iglesia de Santa Catalina de Azcona? Estas preguntas nos ponen ante otra situación que no debemos obviar. A veces los maestros de primera fila eran convocados desde muy lejos, como cuando vino Esteban de Santiago a Pamplona, pero una vez establecido el taller en un determinado ámbito, existían oportunidades para que iglesias secundarias contaran con la presencia de artistas de considerable nivel, a quienes no importaría, a cambio del salario adecuado, intervenir en templos modestos. Un atento promotor, capaz de conseguir su colaboración aprovechando las circunstancias, se garantizaría una producción de calidad muy superior a la que instituciones más importantes podían conseguir cuando no había talleres semejantes en el entorno.

Hemos de abordar aunque sea brevemente el papel de la nobleza. Por desgracia nuestra información es muy inferior a la deseada. Algunos casos sirven de pauta para imaginar lo que pudo haber acontecido en otros lugares. El ejemplo mejor conocido es el de San Adrián de Vadoluengo. En su momento expondremos cómo esta iglesita correspondió a la iniciativa de uno de los nobles de mayor peso en el reinado de Alfonso el Batallador. Se llamaba Fortún Garcés Cajal, llegó a ser mayordomo del monarca y tuvo posesiones en numerosas poblaciones aragonesas y navarras. Hacia 1130 adquirió heredades en Vadoluengo y a continuación construyó allí una iglesia modesta, para la que hizo venir a artistas procedentes del taller que había edificado la seo pamplonesa. Más tarde, quizá como garantía de un préstamo que le habían concedido los monjes de Leire –según atractiva hipótesis de Fortún–, la donó a este cenobio benedictino, para años después, probablemente una vez satisfe-



Sangüesa, San Adrián de Vadoluengo, ábside y fachada septentrional

chos sus compromisos financieros, entregarla a San Pedro de Cluny. Es muy posible que otras iglesias de cierta calidad, cuya factura no es fácil de explicar en localidades pequeñas (como Artaiz), vivieran peripecias semejantes. La finalidad de algunas pudo haber sido distinta. Por ejemplo, mientras sabemos que Cajal había elegido como lugar de enterramiento Leire, al menos cuando realizó la donación *post mortem* que acabo de comentar (lo que significa que descartaba ser sepultado en Vadoluengo), en Navascués y Arce vemos arquerías ciegas interiores que quizá sí pudieron haber tenido destino funerario (como lo tuvieron los arcos ciegos del muro meridional de Leire, destinados a panteón real).

El uso funerario justifica determinadas soluciones arquitectónicas. En relación con Eunate, Lacarra llamó la atención sobre un documento de 1170 que buscaba atajar un fenómeno naciente de gran éxito, como era la construcción de capillas privadas por parte de ciertos nobles, perjudicial para instituciones de mayor antigüedad como catedrales y grandes monasterios[11]. La forma octogonal de Eunate sin duda tiene un sentido funerario, como lo tenía también Torres del Río, pero aquí con la justificación añadida de ser iglesia sepulcrista (en la que hubo además enterramientos de ricos personajes). La documentación conservada no siempre permite calibrar hasta qué punto algunas cuidadas construcciones pudieron obedecer a motivaciones de este tipo.

La nobleza de segundo nivel, igual que la de los ricoshombres, tenía larga trayectoria como patrocinadora de construcciones eclesiásticas. No podemos olvidar el papel que habían jugado durante siglos las iglesias propias. Aquí los documentos son más explícitos que los monumentos. Varios mencionan que tal o cual iglesia o monasterio había sido construida o reformada por quien la estaba donando, como aquella *ecclesia que olim fuerat dirupta et, adminiculante Christi potentia, (...) ex meo sumptu perfeci illa* donada por Jimeno Galíndez en 1052[12]. Otros simplemente reflejan la propiedad particular, como la del monasterio de la Morea en Badostáin, identificable con la actual ermita de Santa María, que en 1215 pertenecía a Sancha Arceiz de Arleta[13].



Badostáin, Virgen del Camino

En algún caso llama la atención encontrar a determinados personajes en un mismo lugar, sin que podamos concluir hasta qué punto participaron en los encargos arquitectónicos. Es el caso del conde Ladrón, que era tenente en Aibar cuando se construía la iglesia, igual que lo había sido en Guipúzcoa en los años en que fue concluido San Miguel de Aralar, cuya documentación suscribe.

El patriciado urbano también intervino de modo decisivo. Desconocemos la financiación de la primera campaña de Santa María de Tudela. Menéndez Pidal identificó la presencia de mulos, emblema de la poderosa familia Baldovín, en varios capiteles de las naves, lo que le llevó a formular la hipótesis de una intervención por parte de esta hacendada familia[14]. No sé hasta qué punto las panelas que decoran el canecillo axial de Santa María Jus del Castillo de Estella podrían corresponder a un papel semejante por parte de algún miembro del encumbrado linaje Guevara. No obstante, ya hemos constatado que en otros casos (Sangüesa) determinadas órdenes religiosas costearon ciertas iglesias urbanas. Un último caso estellés nos ilumina a este respecto. En 1187 el monarca Sancho el Sabio encargó a los monjes de Irache la construcción de la parroquia de San Juan al otro lado del río, en la zona que él mismo acababa de poblar[15].

La promoción artística no quedaba limitada a las obras arquitectónicas y su exorno escultórico

monumental. Los particulares hacían donaciones de objetos preciosos o encargaban obras suntuarias, como el frontal de plata que la señora de Orcoyen había donado a San Salvador de Leire[16]. Pero aquí de nuevo sabemos más por los documentos que por las piezas conservadas.

Tras este examen claramente limitado por posibilidades de espacio y de información, queda de manifiesto el interés que el estudio de los promotores tiene para el conocimiento de nuestro arte románico. Los evidentes avances en los análisis formales e iconográficos deberían venir acompañados de una revisión rigurosa e imaginativa de la documentación, cuyos resultados sin duda nos harán avanzar en un terreno tan atractivo.

Notas

1 Trato con mayor detenimiento algunas de las cuestiones planteadas en este capítulo en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996a.

2 CASTELNUOVO, 1962, 12.

3 MARTÍN DUQUE, 1983, núm. 47.

4 GOÑI GAZTAMBIDE, 1979, pp. 163-165. Las referencias bibliográficas correspondientes a las afirmaciones de este capítulo pueden localizarse en el texto dedicado más adelante a cada una de las obras.

5 GOÑI GAZTAMBIDE, 1979, 256-261.

6 SILVA, 1988b.

7 Mues en concreto era de patronato real en 1361 y fue donada a Irache en 1383: LEROY, 1981, núm. 42; *CMN* II**, pp. 400-401.

8 Lo evidencia el título: *El arte románico en Navarra o las órdenes monacales, sistemas constructivos y monumentos cluniacenses, sanjuanistas, agustinianos, cistercienses y templarios.*

9 GOÑI GAZTAMBIDE, 1997, núms. 153-155 y 305.

10 FAVREAU, 1975.

11 LACARRA, 1941.

12 MARTÍN DUQUE, 1983, núm. 47.

13 GOÑI GAZTAMBIDE, 1997, núm. 499. La identificación con la ermita en LOJENDIO, 1967, 40. DURÁN, 1991, 69, concluyó que de los casi setenta monasterios y monasteriolos navarros donados en el siglo XI a la catedral, a Leire o a Irache, veintiocho pertenecían al rey y cuarenta a particulares.

14 MENÉNDEZ PIDAL, 1992.

15 *Illam ecclesiam sancti Iohannis quam facio fieri a predictis monachis in popullatione de Stella, quam ego populaui ultra pontem Sancti Martini*: LACARRA, 1965, núm. 208.

16 MARTÍN DUQUE, 1983, núm. 314. Una muy rica donación de ornamentos, alhajas, telas y utensilios a la catedral de Pamplona, por parte de Sansa Fortiz (siglo XII), en GOÑI GAZTAMBIDE, 1997, núm. 451. También lo hacían los monarcas: Sancho VI entregó en 1150 a dicha seo un arca de oro, una cortina y un velo dorados: CASTRO, 1952, núm. 39.

Capítulo 3

El proceso constructivo



Capítulo 3

EL PROCESO CONSTRUCTIVO

LAS MARCAS DE CANTERÍA

LA OBRA Y LOS DOCUMENTOS

DECISIÓN, GESTIÓN Y FINANCIACIÓN

"HEDIFICAMUS ECCLESIAM"

LOS MONASTERIOS CISTERCIENSES

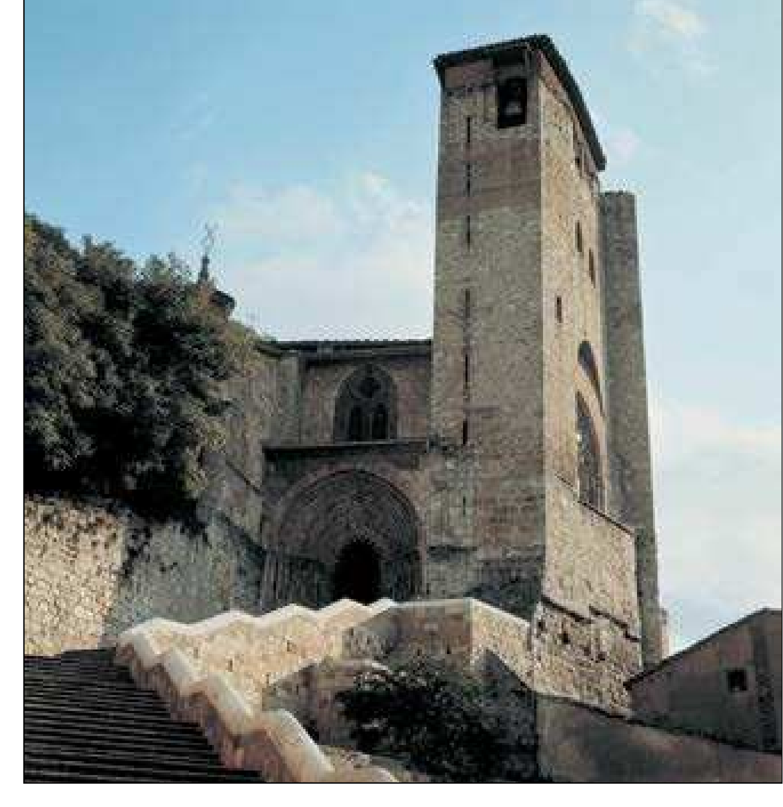
NOTAS

Cada edificio muestra en sus sillares, en su memoria documental, en su concepción y diseño, fotos fijas de las vicisitudes que conforman su historia constructiva. La fisonomía más o menos homogénea de las fábricas, su aparente unidad o diversidad estilística, las consagraciones y donaciones documentadas, las referencias heráldicas, las determinaciones históricas, simbólicas o litúrgicas y la propia intervención de promotores, maestros, canteros y usuarios hacen de su proceso constructivo una historia singular que reconstruye su compleja realidad individual. La fecha de una consagración o la exacta datación de alguna de sus partes no deben ocultar que la construcción de un templo medieval estaba sujeta a múltiples contingencias que podían alterar de forma sustancial la evolución lineal de las obras; entre otras se pueden señalar la relación proporcional entre el empeño de la construcción y las posibilidades de gasto, la estabilidad de los patronos y la base financiera de la obra, los maestros constructores y sus propuestas artísticas, los mazoneros y la calidad de los materiales y por último las guerras y en general la evolución histórica de su entorno. No obstante, a pesar de la individualidad que parece desprenderse del estudio monográfico de cada edificio, su análisis conjunto revela una serie de elementos comunes que caracterizan los principios generales del proceso constructivo[1] dentro del ámbito de los usos arquitectónicos románicos.

Para comprender en sus justos términos estos complejos procesos, divididos en sucesivas fases y campañas, debemos quitarnos de la cabeza la imagen del edificio acabado e imaginarnos su aspecto en construcción. La mayor parte de las fábricas que vamos a recorrer son el resultado de varias generaciones de promotores, artistas y usuarios, cada uno de los cuales aportó distintas visiones y orientaciones para una obra viva durante decenios. Esta extensión en el tiempo, y la consiguiente participación de distintas generaciones de artistas, justifica, en general, los cambios de orientación, en ocasiones radicales, entre las primeras fases constructivas y las últimas. En consecuencia, estas variaciones no son motivadas tanto por un desapego respecto a lo antiguo o anterior, como por la introducción progresiva de



Tudela, catedral de Santa María, claustro y parte occidental de las naves



Estella, San Pedro de la Rúa, vista general del hastial occidental

novedades estilísticas asociadas a la propia renovación generacional, al factor humano que subyace siempre tras la obra artística.

Los factores que posibilitan la dilatada duración de las fábricas[2], por otro lado bastante habitual en arquitectura medieval, dependen, en último término, tanto de una base financiera adecuada al empeño de la construcción, como de la estabilidad de promotores y artífices. De entre todos los agentes dinamizadores, el episcopado de Pamplona, el deanato de Tudela y los monasterios de mayor importancia son los que cuentan, por lo menos en principio, con una base administrativo-financiera más firme. Destaca la catedral de Pamplona, concluida en lo sustancial en poco más de un cuarto de siglo[3], con una rapidez nunca vista en el reino en toda la Edad Media. Aunque más lentamente también se significan por su homogeneidad y continuidad las fábricas del monasterio de La Oliva (unos 75 años) y la catedral de Tudela (aproximadamente 100). Otros cenobios, de importante desarrollo patrimonial, no pueden evitar parones y dilaciones, especialmente patentes en Leire primero, y en Irache, Fitero e Iranzu mucho después.

Son los templos construidos como dotaciones de burgos y barrios los más propensos a padecer los efectos de las vicisitudes históricas, sociales y económicas que viven las poblaciones que los erigen. Así, a pesar de su reducido tamaño, se aproximan al siglo de obra abierta las parroquiales de Santa María de Sangüesa, San Nicolás de Pamplona y San Pedro de Olite. Además, la mayor parte de los templos muestra prolongadas paralizaciones, que en ocasiones motivan acentuados cambios estilísticos; este es el caso de San Pedro y San Miguel de Estella y Santiago de Sangüesa. El ejemplo más extremo de estas dificultades se manifiesta en el Santo Sepulcro de Estella, edificio que no pudo nunca ser concluido.

¿Con qué elementos contamos para concretar el proceso constructivo de cada uno de los edificios? El más importante es lógicamente la observación directa y minuciosa tanto de la planimetría, los elementos estilísticos y las referencias heráldicas, como de la distribución y repetición de las marcas de cantería, la calidad de los sillares y la configuración de las hiladas. Afortunadamente, las últimas restauraciones emprendidas por la Institución Príncipe de Viana, la limpieza de muros, la retirada de estructuras adosadas y las excavaciones han permitido profundizar en esta vía de estudio[4]. En todo caso, todavía queda mucho por hacer; las nuevas tecnologías y un ya tradicional esfuerzo por conservar nuestro patrimonio harán avanzar esta disci-

plina en años venideros. Junto al trabajo de campo, el análisis crítico de la documentación conservada y su correcta interpretación, así como su relación con los acontecimientos históricos generales, terminan por aproximarnos, sólo aproximarnos, a la realidad del edificio y sus constructores.

Las marcas de cantería

Los sillares, a pesar de carecer de carga estilística, acogen en la simplicidad de su articulación prismática ciertas informaciones fundamentales para realizar una lectura correcta de los límites y sucesión de las diversas fases constructivas. Lo más aparente son las diferencias en el tipo de aparejo, especialmente entre los que forman hiladas irregulares asociadas habitualmente a un tamaño reducido (partes bajas de San Miguel de Aralar y abacial de Iranzu), y los regulares de hiladas homogéneas, mucho más extendidos y frecuentes. También ostensible es la presencia, a modo de estratos arqueológicos, de hiladas de materiales de diferente cantera y composición mineral. En ocasiones, estos cambios de cantera señalan la divisoria entre diferentes fases constructivas; especialmente reveladores parecen los casos de los ábsides de San Miguel de Aralar, Santa María de Irache y San Miguel de Estella, así como los torales y la girola de la abacial de Fitero. Otras veces sillares de distintas procedencias aparecen mezclados de manera circunstancial, mostrando sólo que el suministro de materiales provenía de distintos lugares (San Nicolás de Pamplona).

Pero quizás el elemento más útil a la hora de profundizar en la dinámica constructora del periodo sea el estudio de las marcas de cantería[5]. A pesar de que su significado no es siempre unívoco[6], su presencia en una de las caras del sillar se justifica en la mayor parte de los casos como un modo de cómputo del trabajo a destajo realizado por los canteros que participan en la obra[7]. En las construcciones que conservan una mayor densidad de señales, la aparición/desaparición de una marca determinada puede dar pistas sobre la extensión y límites de



Monasterio de Santa María de La Oliva, cabeza de águila grabada sobre un sillar

las fases constructivas principales, la identidad cronológica de unas partes del edificio con otras, el volumen de canteros que en un momento u otro participaban en la construcción, así como la presencia de los mismos en obras próximas en lo geográfico y lo estilístico; este es el caso por ejemplo de Santa María y Santiago en Sangüesa o de diversas construcciones del entorno de La Oliva (Carcastillo y Gallipienzo) o Estella (San Miguel y Aberin).

Estas señales adquieren un perceptible protagonismo a partir de los primeros años del siglo XII. La desaparecida catedral románica de Pamplona va a ser el primer edificio que muestre una densidad apreciable, identificándose al menos veinte distintas sólo en la cripta y el podio de la cabecera[8]. También aparecen tímidamente durante el segundo tercio del siglo en las cabeceras de Irache y Santa María de Sangüesa. No obstante, va a ser a partir del último tercio cuando su presencia se generaliza en la arquitectura religiosa[9]. Son especialmente numerosas en las abaciales de La Oliva (unas 150 marcas diferentes), Fitero (110) e Irache (50), así como en la catedral de Tudela (60) y en las parroquiales de San Miguel de Estella (65), San Pedro de Olite (25) y Santa María (30) y Santiago de Sangüesa (35).

La obra y los documentos

En la documentación navarra de los siglos XI y XII son escasos los instrumentos relacionables

con el proceso constructivo de los edificios[10]. De hecho, no se conocen apenas referencias a los maestros de obra (Esteban durante los primeros años del XII en la catedral de Pamplona y Domingo Pérez ya avanzado el XIII en la de Tudela), ni a los obreros u *operarius*[11], encargados de su administración, ni menos todavía a los canteros y su modo de trabajo.

El instrumento más valioso para la adscripción cronológica concreta de cada templo es la consagración, bien de la iglesia, bien de alguno de sus altares, que certifica en ocasiones que en la parte afectada por el documento las obras se habían dado por concluidas. No obstante, estas referencias cronológicas y litúrgicas no siempre se relacionan con el proceso constructivo, sino que pueden obedecer simplemente a un cambio en la dedicación del templo o a una nueva sacralización de un espacio profanado[12]. Para terminar de complicar el asunto, la referencia a tal o cual consagración nos suele llegar a través de copias, calendarios, prontuarios... perdiéndose habitualmente la mayor parte de los datos que este tipo de documentos puede aportar; de hecho, se suelen reducir a escuetas citas de la fecha en la que se realiza la consagración sin más referencia a lo consagrado.

La documentación puede arrojar, ya de forma indirecta, numerosas pistas para concretar la cronología de las construcciones. Destacan en primer lugar las donaciones o exhortos, bien "para construir" el nuevo edificio[13] estableciendo un término *post quem* (catedral de Pamplona, La Oliva), bien para la obra ya iniciada (claustros de las catedrales de Pamplona y Tudela, la Magdalena de Tudela). También son esclarecedoras las bulas papales, tanto de concesión de indulgencias para los que colaboren en las fábricas abiertas (Irache, y ya muy tardíamente San Pedro de la Rúa y San Miguel en Estella), como para incentivar en general la participación en los gastos de la obra (catedral de Pamplona). Si estudiamos los picos máximos de las donaciones realizadas por particulares a un monasterio o templo urbano, suelen coincidir con el inicio de las obras o el impulso para su finalización (monasterio de Irache y catedral de Tudela). Los alquileres a censo (Irache), las compras para preparar la parcela (Tudela) y algunas bulas papales y sanciones reales de protección y confirmación de bienes (Irache, La Oliva) son síntoma de que las obras se van a iniciar o a reactivar.

Por último, dentro de los propios templos, se conservan inscripciones (Santo Sepulcro de Estella) y referencias heráldicas (Tudela, La Oliva, San Miguel de Estella) que permiten asimilar a su cronología los elementos arquitectónicos próximos.

Decisión, gestión y financiación

Lógicamente el proceso se inicia con la toma de la decisión, por parte de los promotores (sean abades, monjes, obispos, religiosos, reyes, nobles, burgueses, etc.), de construir el nuevo edificio. Si exceptuamos los monasterios cistercienses y las parroquiales de nueva planta, la mayor parte de los templos se asientan sobre un espacio ya ocupado por una construcción anterior. Por tanto, esta primera decisión tendrá que resolver si se construye *ex novo*, se amplía la estructura previa o se aprovecha ésta en el curso del prolongado proceso constructivo.

Antes de embarcarse en el nuevo proyecto, los promotores, cuando poseían ya una base patrimonial relevante, realizaban un minucioso catálogo de sus propiedades, solicitando confirmación de cada una a las más altas instancias del reino y al papado (catedral de Pamplona, La Oliva, Irache, Fitero). Esta cobertura legal aseguraba la base patrimonial sobre la que el nuevo edificio se erigía.

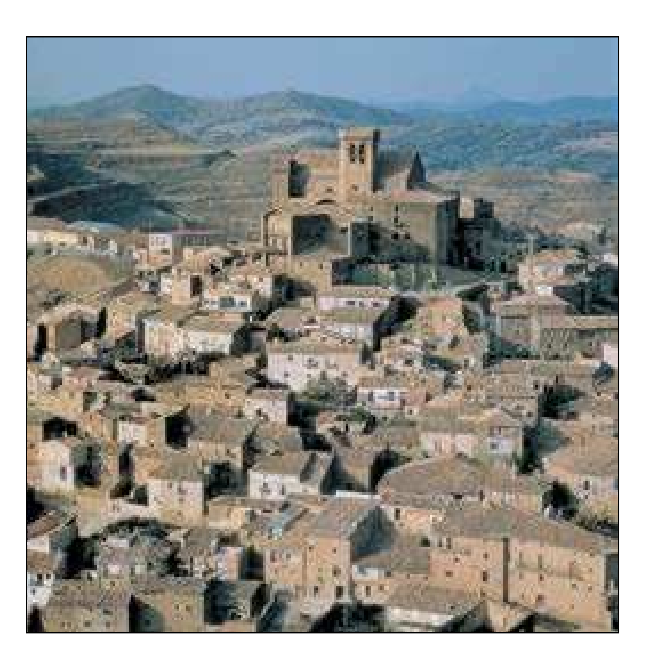
En los proyectos importantes los trabajos previos se dirigen principalmente hacia dos polos de atención: por un lado la adquisición de los terrenos necesarios para el nuevo edificio (claustro de Tudela), por otro los preparativos económicos que permitan financiar el inicio de las obras (Irache, La Oliva, Fitero). Para cuando se comienza a preparar la parcela debe existir una previsión muy somera de cuáles son las necesidades espaciales aproximadas,

Monasterio de Irache, exterior

lo que presupone la existencia de una idea gestada y, probablemente también, de un maestro de obra[14].

Para la conformación de la base económica que debía sufragar la mayor parte de los gastos se tiende a garantizar unos ingresos fijos que conformen una fuente de fondos sólida y continua. En Irache se observa una tendencia por ceder propiedades a censo que se pueden relacionar con la dotación del arca de la obra. No obstante, esta base financiera necesitaba en la mayor parte de los casos de un aporte suplementario integrado por las donaciones de particulares (Tudela, Tulebras, Irache...), especialmente frecuentes cuando coincidían con indulgencias papales (Irache). En todo caso estas donaciones suelen mostrar notorios máximos relacionados con un mayor empeño en concluir o avanzar en el curso de la obra (Tudela). Mayor importancia debieron de tener todavía las grandes donaciones reales o episcopales realizadas *ex profeso* para la construcción de uno u otro monasterio (La Oliva, Iranzu).

El ámbito parroquial se muestra en este capítulo más problemático. Aunque en ocasiones se documenta el papel de patronazgo de la monar-



Ujué, vista general de la población

quía (Ujué) o los monasterios (San Juan de Estella), el empeño de la nueva construcción dependía en último término, no de los beneficiarios de sus rentas (monasterios, episcopados, órdenes militares, reyes, etc.), sino de las donaciones concretas de los vecinos de su entorno y los recursos generales de la unidad urbana en la que se enclavaba. En este sentido, la base económica sobre la que se fundaba no tenía la solidez de los ejemplos anteriores, sometiéndose a los vaivenes de la propia vida económica y demográfica de la comunidad. En ocasiones, la base financiera de la obra a duras penas puede mantenerla en marcha, determinando prolongados procesos constructivos jalonados de acentuadas paralizaciones.

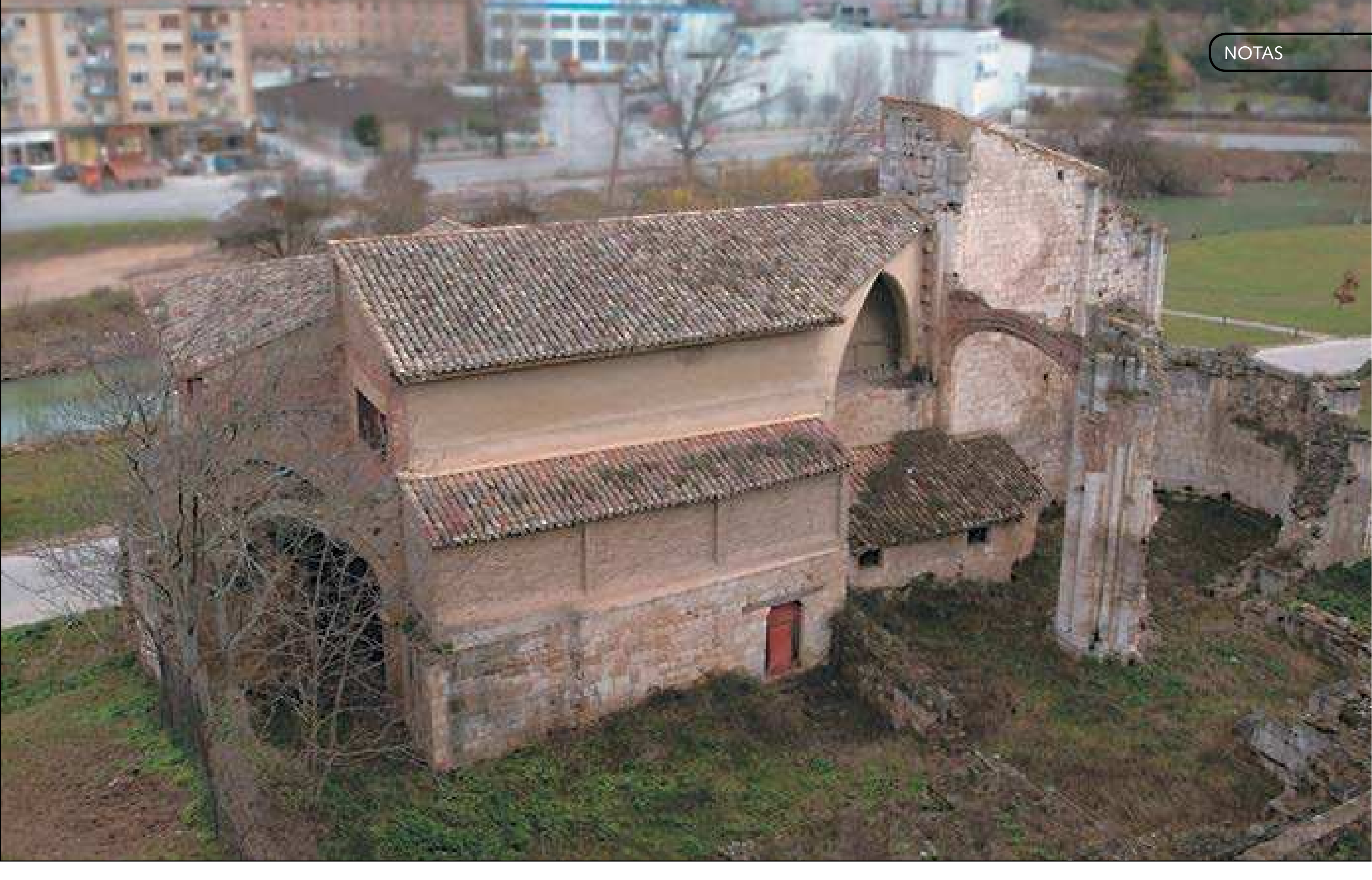
"Hedificamus ecclesiam"[15]

Ya está todo dispuesto para comenzar el nuevo templo. En función de la relación del proyecto con los edificios preexistentes se pueden establecer tres pautas distintas asociadas a las propias cronologías de los templos. La más antigua, fruto probablemente del peso simbólico del edificio previo y de la menor extensión física de los proyectos, tendía a acoplar la naciente construcción con las antiguas. Según muestran los alzados de sus respectivas cabeceras y las excavaciones realizadas en las naves, en Leire y Ujué se decide construir una nueva cabecera asociada a un tramo de tres naves que amplíen por el este las configuraciones prerrománicas. En Leire las consecuencias de esta decisión suponen un sustancial incremento de la complejidad del edificio. El templo prerrománico obliga a ampliar la plataforma de la parcela con la construcción de una cripta monumental. Las ventajas de semejante esfuerzo, además del propio reaprovechamiento de las estructuras ya construidas, deben encontrarse en la conservación del valor simbólico del primer edificio y en la continuidad de su uso como templo monástico durante todo el periodo de obras. Tras desmontarse los cierres orientales de las iglesias prerrománicas, el proceso concluía cuando ambas estructuras se soldaban conformando un único templo[16].

Ya en el siglo XII, conforme los edificios adquieren mayores dimensiones, tienden bien a derruir las anteriores articulaciones, bien a reaprovecharlas sólo durante el proceso constructivo. Lógicamente, la catedral de Pamplona, con su planteamiento monumental, no podía concebirse como ampliación del templo prerrománico, de pequeñas dimensiones y situado entre el actual presbiterio y el primer tramo de la nave[17]. De hecho, la nueva parcela engulle el templo anterior, ocupa buena parte de las necrópolis situadas al oeste y al sur, se amplía la plataforma al este con una cripta y un elevado podio, y se extiende por las estructuras urbanas localizadas al oeste. Todas estas intervenciones consiguen conformar los aproximadamente cuatro mil metros cuadrados necesarios para la construcción del nuevo edificio. Tras la medición y marca general, se iniciarían las cimentaciones perimetrales para las que se reaprovechan restos de las estructuras demolidas[18].

La tercera pauta constructiva va a imponerse en la arquitectura urbana del último tercio del XII y los primeros decenios del XIII. El nuevo templo se proyectaba sobre la construcción anterior, adaptándose su proceso constructivo a la presencia de ésta durante decenios. Así se construían los nuevos ábsides y la mayor parte de los muros, conservándose las estructuras anteriores hasta iniciar la construcción de los soportes centrales de las naves. La completa renovación de la catedral de Tudela se inició al este con la cabecera y al sur con el claustro; la antigua mezquita, consagrada desde 1135 al culto cristiano, no se derribó hasta iniciar los muros perimetrales del nuevo templo, conservando éstos en sus remates exteriores buena parte de los modillones de rollo de aquélla[19].

No obstante, es el Santo Sepulcro de Estella el monumento que mejor ilustra el complejo proceso constructivo que suponía la sustitución de un templo primitivo por otro de mayores dimensiones. Su actual articulación interna permite la sugestiva ficción del viaje en el tiempo, de la visita en torno a los últimos años del primer tercio del siglo XIII a una obra abierta y en construcción. Si sustituimos el abandonado silencio interior por el bullir de mazoneros, herreros y car-



Estella, Santo Sepulcro, exterior desde el convento de Santo Domingo

pinteros, y las estructuras modernas añadidas por materiales de obra, cimbras y vigas, habremos obtenido una foto fija de la primera fase constructiva de un templo medieval. Al paralizarse los trabajos avanzada la primera mitad del siglo XIII, éstos ya no vuelven a adquirir el vigor necesario para avanzar en la conclusión del ambicioso primer proyecto. El resultado final, aun con notables adiciones, ha conservado perfectamente diferenciados dos templos solapados[20], el mayor en construcción, el menor en destrucción. Este último, abocado a ser sustituido, conserva todavía los alzados de sus naves rodeados por la mitad septentrional del nuevo edificio. Lógicamente, los soportes de la nave mayor no podían iniciarse hasta retirar las estructuras anteriores; ésta es la justificación de que en ocasiones encontremos tanta distancia estilística entre los soportes centrales y los laterales. Este modo de construir se siguió también en las parroquias estellesas de San Miguel y San Pedro de la Rúa; probablemente debió de suceder algo parecido en Santa María de Sangüesa. Como se ha apuntado en el caso de Leire, con esta organización de la obra se conseguía mantener durante años abierto al culto el oratorio primitivo y utilizarlo, si fuera necesario, como soporte de cubiertas provisionales sobre los muros perimetrales; este parece el caso de la citada parroquial de San Miguel.

Como ya se ha observado, la puesta en obra del edificio y su evolución depende de numerosos factores. No obstante, de cada uno de los casos concretos se pueden deducir algunas de las pautas comunes de los procesos constructivos del románico en Navarra[21]. Tras la preparación de la parcela y la marca y señal de la articulación general del templo, las obras se iniciaban por una cimentación progresiva[22] y los primeros alzados de la cabecera[23]. En ocasiones se constata un segundo foco de trabajo prácticamente simultáneo en una portada (crucero sur de Santa María de Tudela y puerta norte de San Miguel de Estella), que actuará como comunicación interna una vez se haya erigido la primera capilla. El objetivo de esta primera fase de las obras suele ser dotar al nuevo templo de uso litúrgico en el menor tiempo posible. Un cambio de cantera delimita con precisión lo construido en Irache en este primer



Olite, San Pedro, fachada occidental

momento: los dos ábsides laterales, la mitad inferior del central, los $^2/_3$ de los torales del presbiterio y el ángulo dentado que iniciaba los hastiales del crucero. Muy similar, con el añadido de la labra de una portada, debió de ser la primera fase de San Miguel de Estella y la catedral de Tudela; avanzando los muros de las naves en su primer tramo, también fue similar lo construido en Santa María de Sangüesa. Por tanto, el denominador común de todas estas construcciones es la conclusión de las capillas laterales, dejando para un segundo momento la parte alta del ábside central. Los templos que sitúan la portada en el hastial occidental, como Santiago de Sangüesa o San Pedro de Olite, parecen asociar parte de su labra a estas fases más antiguas. Probablemente el comienzo de las cimentaciones determinaba que, aun no iniciándose ahora el resto del edificio, respetara en ocasiones el diseño planimétrico inicial (Irache, Santa María de Sangüesa).

Conforme avanzaban las obras de la cabecera, y en función de las necesidades concretas de cada edificio, se iniciaban los muros perimetrales tanto del crucero como de las naves laterales y el hastial occidental[24]. En este momento se terminan de montar las portadas labradas en las logias[25]. Una vez concluidas las capillas se consagraban y abrían al culto, posibilitando así el uso del edificio todavía en construcción.

Va a ser habitual que tras este primer impulso inicial las obras se ralenticen de forma acentuada (catedral de Tudela, San Pedro de Olite), observándose incluso prolongadas paralizaciones (San Martín de Unx, Irache, San Miguel, San Pedro de la Rúa y Santo Sepulcro de Estella). En ocasiones, la labra de los capiteles continúa en las logias[26], quedando numerosos materiales almacenados hasta su colocación posterior (Irache, Santa María de Sangüesa). En la nave norte de San Miguel de Estella estos materiales se mezclan de forma heterogénea, y en algunos casos equivocada, justificándose estos errores por el paso del tiempo y la presencia de canteros distintos a los que los labraron.

Unas veces junto a la perimetría mural, otras sustancialmente después, se erigen los pilares exentos de la nave central, con sus correspondientes formeros. Como ya se ha apuntado, ambas posibilidades dependían de la pervivencia en las naves de una construcción anterior. Si es así, la distancia estilística y cronológica entre los pilares perimetrales y centrales es muy acentuada (San Miguel y San Pedro de la Rúa); si no, muestran similares articulaciones, caracterizando una construcción más homogénea y regularizada, que sigue siempre una ordenación de este a oeste. Tras soportes y formeros se erigen las bóvedas de las naves laterales. La obra finaliza con la construcción de los muros altos, la bóveda de la nave central y los niveles superiores del hastial occidental[27], que en ocasiones muestra notables asimetrías respecto a su mitad inferior más antigua (San Pedro de Olite y Santiago de Sangüesa).

Los monasterios cistercienses, un proceso peculiar

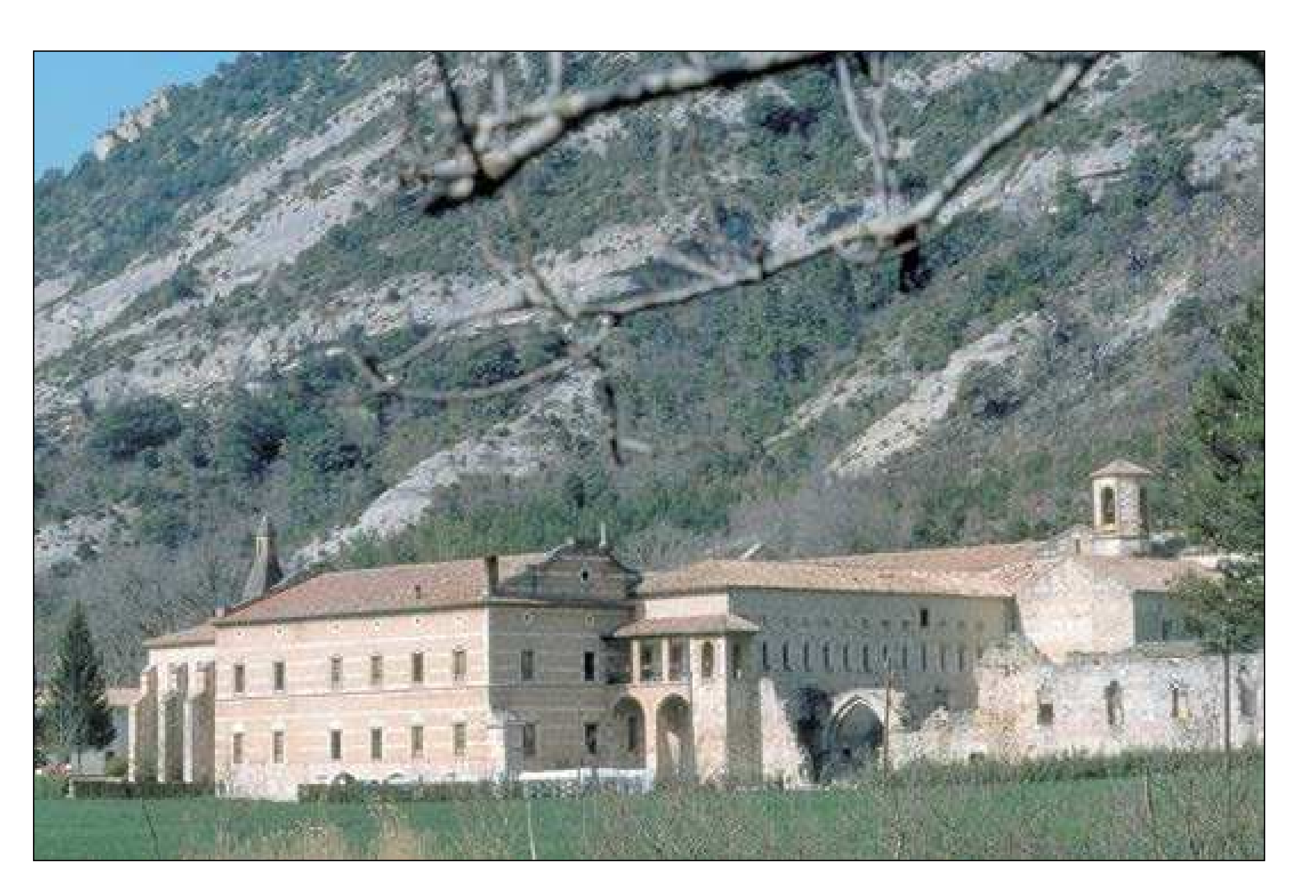
Como veremos más adelante, la propia especificidad cisterciense va a homogeneizar la articulación general de cada uno de sus cenobios, así como un proceso constructivo siempre prolongado dada la complejidad, diversidad y dimensiones de la estructura a edificar. El monasterio cisterciense supone un verdadero organismo unitario que integra iglesia y dependencias en torno a un único claustro, irrigado por canalizaciones de agua y diseñado para acoger una sola comunidad dividida en dos partes diferenciadas e incomunicadas (monjes y legos).

En primer lugar, entre el periodo fundacional de cada cenobio y la construcción de la gran abacial con sus correspondientes dependencias, transcurre un espacio temporal determinado por las propias circunstancias específicas de cada cenobio[28]. De hecho, es habitual que una vez fundada, la comunidad se traslade a uno o varios emplazamientos distintos hasta encontrar el que muestre unas condiciones más favorables (Fitero y Tulebras). Una vez asentado, su desarrollo afecta sobre todo a la conformación de un sólido patrimonio monástico, encauzado primero hacia su cuenca perimetral (Fitero y La Oliva) y refor-

zado por las grandes donaciones, principalmente reales. Junto al desarrollo patrimonial, del crecimiento de la comunidad de monjes y legos dependerá, por lo menos inicialmente, la propia productividad de sus tierras. La construcción del complejo abacial no comenzaba hasta que el cenobio tenía la base patrimonial y humana suficiente para garantizar la necesidad y viabilidad del programa arquitectónico propuesto.

De la interrelación de datos documentales y formales se puede deducir que la abacial de La Oliva debe de iniciarse en torno a 1165, y la de Fitero en la década siguiente. Por esos años también comenzó la construcción de la iglesia del monasterio femenino de Tulebras (más humilde en configuración y tamaño), y probablemente ya en la penúltima década del siglo se emprendía la de Iranzu. Las obras discurren en todas ellas lentamente. De hecho, la construcción de los elementos esenciales de La Oliva y Fitero se extiende aproximadamente durante unos setenta años; más lentas parecen las obras del claustro y las dependencias de Iranzu, que todavía estaban activas a fines del siglo XIII.

La evolución de las obras parece, en los tres casos, similar. Tras medir y preparar la parcela teniendo especialmente en cuenta los cursos de agua y sus correspondientes canalizaciones, la abacial se situaba en la parte alta del reducido desnivel, quedando el claustro y las dependencias bien al sur, Fitero, Iranzu y Tulebras, bien al norte, La Oliva. Para realizar la preparación del terreno y la distribución de las diferentes estancias y elementos era imprescindible un croquis previo que mostrara la visión conjunta del proyecto, en función de la configuración planimétrica general fijada en Clairvaux en torno a 1130. La traza sobre el terreno delimitaría los espacios concretos de la abacial y las tres alas monásticas, a través de la repetición sistemática de un mismo módulo rectangular, de longitud similar al crucero del templo y anchura próxima a la razón dupla (La Oliva, Iranzu) o tercia (Fitero)[29].



Monasterio de Santa María de Iranzu, vista general con la cocina a la izquierda

La construcción en sí misma comenzaba por la cabecera de la abacial y el muro del crucero inmediato a la panda del capítulo, también iniciada en la primera fase constructiva[30]. Hay que tener en cuenta que oratorio y sala capitular son las estancias principales del monasterio cisterciense, de tal forma que una vez consagrada alguna capilla y construida la sala capitular la vida del monasterio comenzaba a girar en torno al nuevo edificio. Las obras continuaban entonces en dos ámbitos diferenciados, por un lado las naves de la abacial, y por otro las demás dependencias. Las últimas en definirse eran las del ala de los conversos, y las arcadas y tracerías del propio claustro. Asociadas a las alas del capítulo y el refectorio se construían las dependencias dedicadas a la enfermería con su capilla aneja; en el perímetro exterior la portería y la cerca externa.

También en los monasterios del Císter, el análisis preliminar de la presencia/ausencia de marcas de cantería ofrece interesantes revelaciones en cuanto a la forma de trabajo y el origen de los correspondientes proyectos constructivos[31]. La Oliva y Fitero acogen en sus sillares numerosas marcas que atestiguan la participación en la obra de canteros profesionales ajenos al propio monasterio; en Iranzu las marcas sólo se observan en las dependencias y estancias más tardías, lo que parece indicar que la labra de los sillares de los muros de su abacial, toscos e irregulares, estaba básicamente en manos de monjes y legos[32]. Así, por lo menos inicialmente, el sistema de trabajo fue diferente en los tres conjuntos; mientras que en La Oliva y Fitero la obra es realizada por grupos de canteros ajenos al monasterio y, por lo tanto, formados en los talleres y canteras de otras construcciones más o menos cercanas, en Iranzu fueron monjes y legos los principales protagonistas de la obra de la abacial y la panda del capítulo[33]. Como veremos en su capítulo correspondiente, la ausencia de mano de obra asociada a las tradiciones artísticas locales caracteriza, en último término, una obra exótica, cuyo plan constructivo fue importado por los monjes fundadores directamente desde los confines de Borgoña. Por el contrario, Fitero y La Oliva se integran perfectamente en las corrientes estilísticas predominantes en los reinos y comarcas vecinos. Curiosamente, en ambos casos, conforme avanzan las obras de sus pandas claustrales, la densidad de marcas se reduce hasta prácticamente desaparecer en la cilla y ala de los conversos. Da la impresión de que en La Oliva y Fitero la mano de obra propia se fue incorporando progresivamente hasta protagonizar los alzados de las estancias más tardías y de menor rango arquitectónico.

Notas

1 Aunque desde el siglo XIX los investigadores se afanaban por distinguir las diversas fases constructivas que conformaban la realidad artística de un edificio, la primera publicación que plantea de forma genérica la existencia de un proceso constructivo homogéneo en el ámbito del románico de Navarra es MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996, 304-306.

2 Aunque posteriormente se incidirá de nuevo en las cronologías y fases constructivas de cada edificio, ahora se van a observar algunos de los factores comunes del periodo.

3 Según la documentación conservada, la obra se inicia el año 1100 y se consagra en el 1127. Dadas las prevenciones citadas anteriormente y los usos arquitectónicos tradicionales en el reino, podemos preguntarnos si en esa fecha estaba construida de forma completa o parcial. Lógicamente ante la desaparición del edificio no se puede dar una respuesta concluyente; no obstante, la construcción del claustro, la labra de portadas, y la ausencia documental a obras posteriores parecen reforzar la hipótesis de que estaba construida en lo sustancial. Ver capítulo 4 de esta obra.

4 Tradicionalmente, las diferentes fases constructivas se remitían siempre a factores estilísticos; esta reducción de los elementos de análisis permite valorar todavía más el acierto con el que resolvieron estas dificultades los principales estudios clásicos del arte medieval navarro, de Lampérez, Lambert y Biurrun, hasta Uranga e Íñiguez, pasando por Torres Balbás.

5 Aunque la gliptografía se revela como ciencia auxiliar muy útil en el análisis detallado de la arquitectura medieval, es una disciplina que en Navarra carece de estudios globales y sistemáticos. La reciente limpieza y restauración de muchos de los interiores templarios facilita la recogida de catálogos cada vez más completos y minuciosos. El interés de esta materia aconseja la elaboración, sobre la base de las últimas novedades técnicas y metodológicas, de un archivo completo de las señales gliptográficas de los edificios medievales de Navarra. Los datos que aquí se aportan son el resultado de “catas” sistemáticas, no de estudios científicos completos. MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

6 Se diferencian signos de posición, de aparejo y de labra. JIMÉNEZ ZORZO y otros, 1986, 39-44. Las más numerosas son las marcas de labra, que identifican la autoría de tal o cual pieza, desde las prismáticas más simplificadas, hasta las que conforman los arcos cruzados, basas, marcos de ventanas, etc. En los edificios estudiados, su definición gráfica, sin pretender ser exhaustivos, suele corresponderse con elementos geométricos (rectángulos, cuadrados, triángulos, cruces, líneas helicoidales...), letras (A, B, C, D, E, H, L, M, N, O, P, R, S T, X, V, Z) u objetos cotidianos (flechas, arcos, llaves, picos, martillos, botas...). En ocasiones, se observan dobles marcas (La Oliva, basa de la nave del Evangelio), en las que por un lado aparece la marca propia del mazonero que trabajó el sillar prismático, y por otro la del cantero especializado que labró los toros y escocias de la basa. Las marcas de posición son líneas verticales continuas o grandes flechas que afectan a varios sillares. Unas “R” grandes y profundas suelen señalar piezas repuestas durante las restauraciones. Entre las de diseño curioso y único destaca una cabeza de buitre en un único sillar de exterior del hastial meridional de La Oli-

va, así como una compleja cruz hendida en las bóvedas del mismo cenobio (sorprendentemente parece afectar a más de un sillar); en San Pedro de la Rúa un buen número de sillares muestra la marca IOAN, lógicamente relacionable con el nombre del propio cantero. Otras marcas, de trazo menos firme o excesiva complejidad, no suelen tener relación con la propia construcción de los edificios.

7 Lógicamente si los canteros cobran por jornada trabajada no es necesario marcar los sillares que labran. FERRER BENIMELI, 1983, 18-19. Da la impresión de que ese puede ser el caso de la parroquia de San Nicolás de Pamplona. Lógicamente este tipo de deducciones sólo es aplicable a edificios construidos especialmente en la segunda mitad del siglo XII, momento en el que se generaliza la presencia de estas marcas.

8 MEZQUÍRIZ, 1995, 124. Estos datos fueron obtenidos durante las excavaciones realizadas entre 1991 y 1993. Nuestros repetidos intentos por conocer las características concretas de las marcas, así como su situación y repetición en las estructuras excavadas han resultado infructuosos. De hecho, cuando consultamos los archivos de la restauración en la Sección de Museos, Bienes Muebles y Arqueología del Gobierno de Navarra no nos pudieron informar sobre el paradero de las fotografías y catálogos relacionados con las marcas de cantería observadas en la excavación de la parte oriental de la iglesia y su cripta. Es de suponer que estas informaciones formen parte de la memoria completa de la excavación 1991-1993, todavía no publicada.

9 En los elementos conservados de los edificios civiles contemporáneos, todos ellos notablemente transformados, no se observan señales gliptográficas, probablemente por un tipo diferente de regulación del trabajo.

10 Este hecho es bastante general. CASTRO, 1996, 12-13.

11 Por ejemplo, en Santo Domingo de la Calzada (primeros años del último tercio del XII) este cargo recibía también los nombres de *procurator operis*, *operatore* y *opere prepositus*. BANGO, 2000, 39.

12 Son numerosos los templos que conservan referencias más o menos fidedignas de consagraciones; por orden cronológico se pueden citar Leire (1057 y 1098), catedral de Pamplona (1127), San Martín en San Martín de Unx (1156), parroquial de Igúzquiza (1179), catedral de Tudela (1135, 1188, 1204), La Oliva (1198), Carcastillo (1232), San Nicolás de Pamplona (1232), Fitero (1248).

13 "... ad construendam novam basilicam" en el caso de Pamplona, GOÑI GAZTAMBIDE, 1997, doc. 66; "...ut ibi edificet monasterium..." en el de La Oliva, MUNITA, 1984, doc. 9.

14 Los planos sobre pergamino no se comienzan a usar hasta el siglo XIV. No hay que pensar en un proyecto detallado, sino en unas orientaciones aproximadas, a modo de croquis, en las que más que los elementos concretos de la articulación planimétrica del nuevo edifico, se concretaran sus dimensiones aproximadas y distribución general. Las precisiones concretas se realizaban ya sobre el terreno, una vez preparada la parcela. COLOMBIER, 1973, 85 y ss. Sobre este tema y todos los aspectos técnicos de la construcción medieval, CASTRO, 1996, 192.

15 Estas palabras del rey Sancho Ramírez, referidas a Santa María de Ujué, han sido tomadas del documento de donación de la iglesia de Funes. Ver el capítulo 4 de este mismo volumen.

16 ÍÑIGUEZ, 1966, 208.

17 Fue descubierto durante las excavaciones de 1991-1993. MEZQUÍRIZ, 1995, 125.

18 Durante las excavaciones se encontró empotrado en los cimientos un capitel, labrado por tres de sus caras, procedente del edificio anterior. Ibídem.

19 En las excavaciones de la Plaza Vieja de Tudela se encontraron, junto a la torre barroca de la catedral, los cimientos del alminar así como el muro y los cimientos de los soportes del riwaq o corredor porticado del interior del patio. NAVAS y otros, 1995, 138.

20 Esta realidad fue observada por vez primera en *CMN*, II*, 513.

21 Estas pautas parten de la conjunción de los procesos cronoconstructivos que se van a detallar en los capítulos siguientes. Para su reconstrucción ideal, además de los datos documentales y estilísticos concretos, hay que tener en cuenta la lógica constructiva y el sentido común. "Para subir un muro hay que empezar por abajo, llevarlo parejo en lo que se pueda, cambiando lo menos posible los andamios, aprovechando al máximo los esfuerzos y evitando situaciones anómalas", todo ello según "unas reglas casi universales para todo trabajo humano". CASTRO, 1996, 33.

22 No es fácil determinar si la cimentación perimetral se realizaba en la primera etapa constructiva. En todo caso, los cimientos suelen ser poco profundos y con un dimensionamiento parecido al del muro. En el Santo Sepulcro de Estella, aunque se marcó y preparó la parcela, no se llegó a cimentar el perímetro completo del templo, sino lo construido en la primera fase. En San Miguel de Estella da la impresión de que la primera cimentación afectó a todo el templo excepto la mitad sur del hastial occidental y la nave de la Epístola. En los monasterios de La Oliva y Fitero los zócalos de la fachada pertenecen también al primer momento constructivo, por lo que podemos deducir que su cimentación se realizó a la vez que la de cabecera y naves.

23 Es comúnmente aceptado que las obras de los templos románicos se inician por el este. OURSEL, 1987, 118. Esto no quiere decir que la obra avance hacia el oeste sumando, una tras otra, secciones verticales hasta la conclusión de los alzados. De hecho, también se ha afirmado que en obras de rápida ejecución sobre parcelas despejadas, el proceso era uniforme, afectando primero al perímetro mural. SALET, 1968, 249. En algunos edificios navarros, sin llegar nunca a un progreso perimetral por hiladas, se observa un acentuado esfuerzo por avanzar en la articulación de los muros perimetrales. Este hecho es potenciado bien por la rápida construcción de una de las portadas, bien por la necesidad de cerrar una parte del perímetro mural por razones estratégicas (fortificaciones) o prácticas (posible techumbre provisional).

24 En este punto no se observa un uso común, sino que el trabajo en uno u otro lado de la iglesia depende de factores variados. Mayoritariamente destacan determinaciones urbanas, de tal forma que la parte de la iglesia que más directamente se vincula a la ciudad es la primera en construirse. Así ocurre por ejemplo con las parroquias estellesas de San Miguel (la fachada norte que da a la antigua plaza del mercado) y el Santo Sepulcro (con el muro que da a la Rúa); algo parecido se observa también en los hastiales occidentales de Santiago de Sangüesa y San Pedro de Olite. En otras ocasiones el mayor desarrollo se asocia directamente a la construcción de un claustro (San Pedro de la Rúa) o a su integración con claus-

tro y dependencias (catedral de Tudela). Por último otros casos parecen relacionarse con la relación del edificio con estructuras defensivas; esta determinación aparece de nuevo en San Miguel de Estella y en San Nicolás de Pamplona.

25 En este sentido, se ha apuntado que la portada norte de San Miguel de Estella fue montada por un taller distinto al que la labró. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996, 305.

26 La logia era el taller de labra que se encontraba en las proximidades del edificio en construcción. Permitía continuar los trabajos a cubierto, durante los días de lluvia o en invierno. JIMÉNEZ ZORZO y otros, 1986, 55.

27 También la construcción de las partes altas muestra diferentes orientaciones. En la catedral de Tudela se observa una evolución progresiva de este a oeste de todas las partes altas desde los propios hastiales del crucero. Sus fachadas ya muestran notables asimetrías respecto al piso bajo anterior. Todos los abovedamientos superiores (presbiterio, crucero y nave central) son homogéneos; algo parecido sucede en Fitero. En Irache, San Miguel de Estella y La Oliva los abovedamientos progresan de este a oeste integrados en cada fase constructiva.

28 Una ilustración histórico-literaria de este proceso en DUBY, 1985, 94-95.

29 Para las relaciones proporcionales ver capítulo 8 de la presente obra.

30 Este planteamiento del proceso constructivo es, por su justificación lógica, el más habitual en las construcciones de la Orden. Ver por ejemplo el caso de Gradefes, VALLE PÉREZ, 1992, VIII, o Veruela, MARTÍNEZ BUENAGA, 1997, 402.

31 FERRER BENIMELI, 1983, 19.

32 Lógicamente no se puede descartar la participación de algún taller especializado, bien propio de la Orden, bien externo, que labrara los marcos de los vanos, capiteles y elementos técnicamente más comprometidos.

33 Sobre testimonios acerca de la intervención de monjes y conversos en la construcción de los monasterios cistercienses ver por ejemplo VALLE PÉREZ, 1982, I, 54.

Arquitectura y escultura monumental

Capítulo 4

El siglo XI





Monasterio de San Salvador de Leire, cabecera de la iglesia

Capítulo 4

EL SIGLO XI

EL PRIMER INTENTO DE UN ROMÁNICO MONUMENTAL: LEIRE

Una edificación problemática y laboriosa

Las razones de una obra monumental

La consagración de 1098

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XI: ARALAR, UJUÉ Y LA CANÓNICA DE PAMPLONA

San Miguel de Aralar

Santa María de Ujué

La canónica de Pamplona

NOTAS

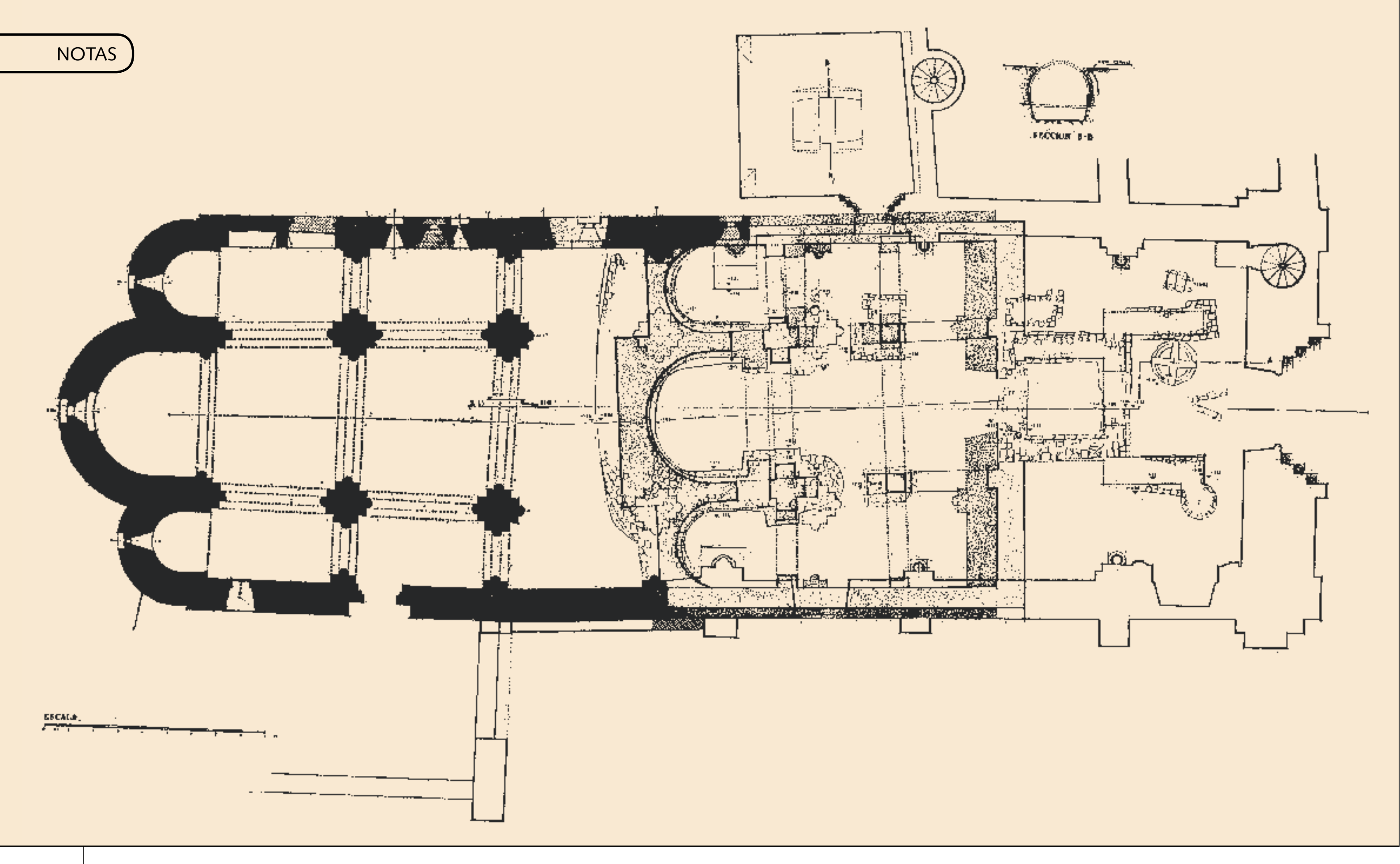
El primer intento de un románico monumental: Leire

Asomado sobre la falda meriodional del Arangoiti, un silencio secular envuelve las viejas piedras legerenses. Al recorrer su cripta y la cabecera eclesial, el visitante siente los primeros pasos de un impulso arquitectónico llamado a desarrollar grandes obras. Originalidad y espíritu de superación se dan aquí la mano con las evidentes limitaciones técnicas de sus creadores, movidos por el anhelo de una arquitectura monumental. A nadie sorprenderá que el monasterio de Leire ocupe papel tan importante en el desarrollo artístico del entonces reino de Pamplona. Su edificación llevó varias décadas en una época en que sus abades alcanzaron la dignidad episcopal. Además, el cenobio era iglesia propia y uno de los panteones de la familia regia desde el siglo anterior.

La edificación de la cripta e iglesia de Leire ha constituido durante mucho tiempo un enigma para los estudiosos[1]. La monumentalidad de su aparejo, la ruda potencia de sus soluciones, las peculiares proporciones de sus elementos, la sencillez de su ornato y su capacidad de evocar un pasado remoto le han conferido especial relevancia en el románico hispano. Ya en el siglo XIX fue objeto de la primera investigación dedicada a un monumento medieval navarro. Durante largo tiempo se tuvo la cripta por obra visigoda, merovingia o carolingia, hasta que Biurrun y Lacarra la relacionaron con una consagración del año 1057 a la que cabía vincular también las partes más antiguas de la iglesia[2]. Hoy todos los estudiosos aceptan esta fecha como llave para desentrañar la construcción. Pero en ciertos aspectos Leire sigue apareciendo como un *unicum,* un cúmulo de soluciones peculiares dentro de un panorama poco claro, como es el de las edificaciones del norte peninsular, al oeste del río Aragón, mediado el siglo XI[3].

Una edificación problemática y laboriosa

Íñiguez excavó los restos de una primitiva construcción prerrománica, localizada en el subsuelo de la nave única del templo[4]. Disponía de triple cabecera recta escalonada, tres naves de



Monasterio de San Salvador de Leire, planta de la iglesia que incluye la localización de cimentaciones prerrománicas halladas durante la excavación de la nave (según Íñiguez)

doble tramo y un pequeño pórtico, espacio que quizá albergó el panteón regio. ¿Fue destruida en torno al año 1000? Ningún testimonio lo certifica. Diversos historiadores han supuesto daños más o menos cuantiosos a consecuencia de las razias de Almanzor o de Abd el Malik[5]. Otros entienden que la importancia del cenobio a comienzos del siglo XI fue causa suficiente para su renovación arquitectónica. Por una u otra razón, en las primeras décadas de dicha centuria el antiguo edificio fue ampliado. La nueva cabecera y sus naves vinieron a ocupar una superficie mayor que todo el templo prerrománico, con el que conectaron. Ello habría facilitado la continuidad del culto en la antigua iglesia mientras aguardaban la culminación de un proceso constructivo más largo de lo esperado.

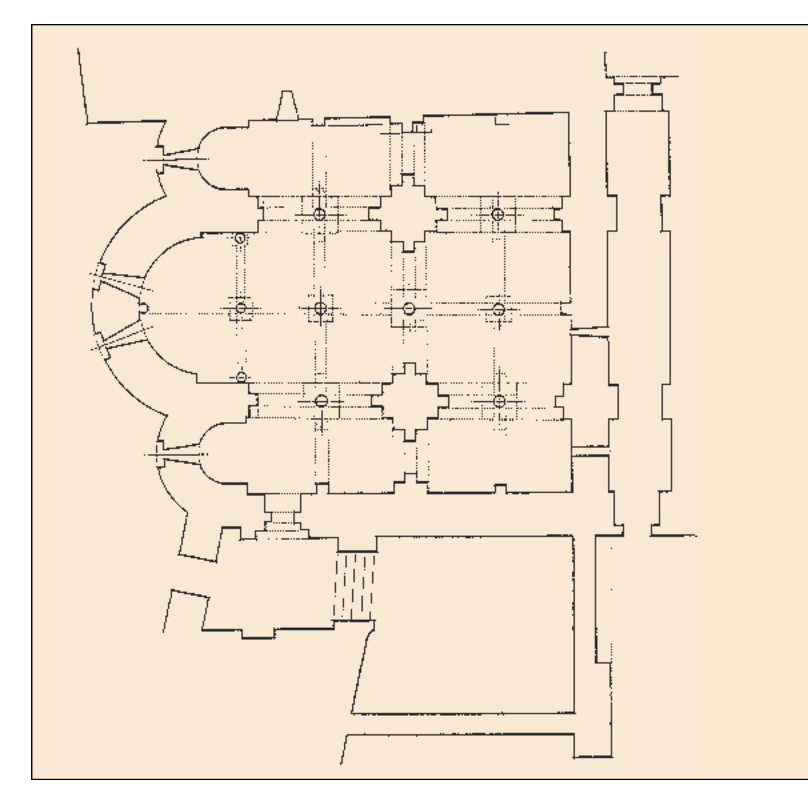
El retraso vino causado por una dificultad orográfica. A oriente de la iglesia prerrománica el terreno presentaba un acusado declive, que obligó a la edificación de una cripta para sustentar la nueva cabecera. Íñiguez afirma haber localizado bajo el pavimento de la cripta, en la zona absidal, vestigios de la cimentación de un muro recto, que podemos interpretar como una primera solución más tarde desechada[6]. Si así fuera, inicialmente habrían previsto una cabecera recta, siguiendo las pautas de los reinos cristianos occidentales, las mismas que fueron adoptadas también en el siglo XI para monasterios tan importantes como Silos o San Isidoro de León[7]. Finalmente se alzaría una cabecera triabsidal escalonada, semejante en planta a muchas que por entonces se erigían al otro lado del Pirineo y en el primer románico catalán, de la que no conocemos precedentes en Navarra.

La obra comenzó a elevarse ruda y poderosa. Enormes sillares de vetas rojizas, extraídos de los roquedales vecinos, fueron tallados a puntero. Su altura a menudo sobrepasa los 60 cm, muy superior a la empleada coetáneamente en los condados catalanes y aragoneses. En tal tamaño confluían dos corrientes. Por una parte, la tradición hispánica y pirenaica de aparejo de grandes dimensiones, habitual en el arte tardoantiguo y prerrománico. Por otro, el prestigio de que gozaba por entonces el gran sillar en el occidente europeo[8]. Las piezas no sólo son enormes, sino

además ligeramente desiguales. Parecen labradas y asentadas una a una, ajustadas a lo ya edificado, elaboración fatigosa que dio lugar a una creación única[9].

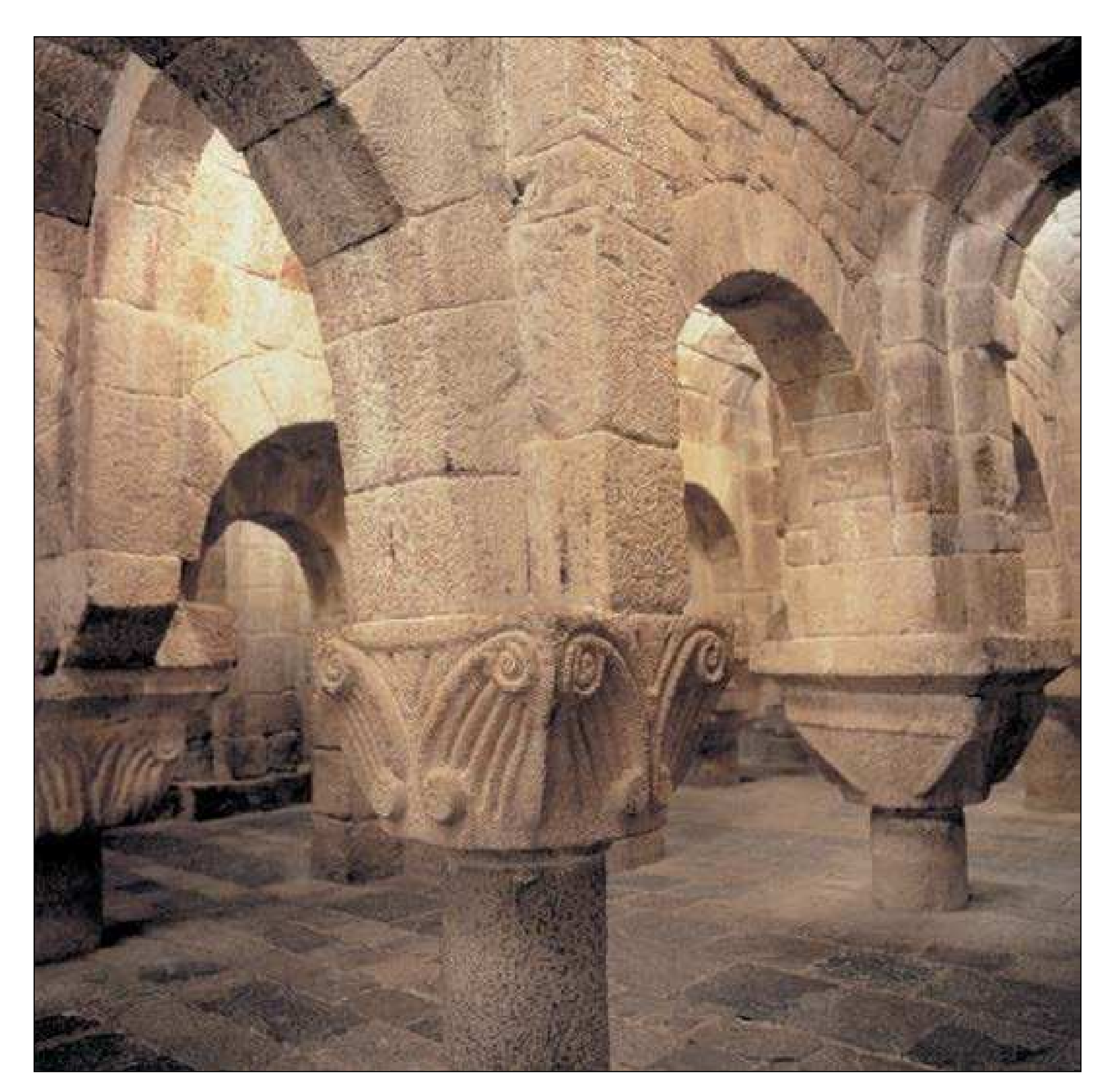
Junto al cambio en el diseño de la cabecera y la opción por el sillar de gran tamaño, el tercer hecho decisivo a la hora de entender el desarrollo constructivo legerense fue la decisión de abovedar con tal aparejo tanto la iglesia como la cripta. Su correcta resolución exigía ciertos conocimientos de proyección. En efecto, el maestro de Leire no parece haber tenido problemas para abovedar las tres naves de la iglesia y los tres ábsides. Pero, como analizó Cabanot, muy probablemente no calculó desde el principio los inconvenientes que implicaba este tipo de edificación en una cripta[10]. La altura de las bóvedas de medio cañón está directamente condicionada por la anchura de cada nave: a mayor anchura, mayor altura, lo que, aplicado a una cripta, genera diferentes alturas de pavimento en la iglesia situada sobre ella. A menudo, cuando su existencia obedecía a finalidad litúrgica, sólo se construía bajo el ábside central, con lo que el presbiterio quedaba voluntariamente elevado. En otros casos se cubría mediante una red de pequeñas bóvedas de arista que descansaban en columnillas. Pero en Leire la necesidad exigía cripta bajo toda la iglesia, es decir, una auténtica "iglesia baja". De haberse aplicado sin más los medios cañones, sistema que el maestro parece manejar con soltura, y dado que la nave central legerense tiene exactamente el doble de anchura que la lateral, la correspondiente bóveda central de la cripta habría alcanzado asimismo el doble de altura, tanto en la zona del presbiterio como en los primeros tramos de nave central.

Este grave inconveniente podría haberse subsanado mediante la construcción de bóvedas de arista en la nave central de la cripta y medios cañones de fuerte peralte en las laterales. Sin embargo, el diseño y ejecución en sillería de una bóveda de arista exigía conocimientos de geometría y estereotomía impensables en esta fecha y lugar. Ante el dilema, el maestro de obras decidió partir la nave central de la cripta en dos, para que así las cuatro naves resultantes dispusieran anchuras y alturas de bóveda similares, y en consecuencia el pavimento de toda la iglesia quedara a idéntica altura, que era además la exigida para poder continuar el nivel de suelo de la obra prerrománica. Así las cosas, una vez asentadas las primeras hiladas de la cripta el maestro afrontó un segundo cambio de planes: construiría cuatro en vez de tres naves.



Monasterio de San Salvador de Leire, planta de la cripta (Catálogo Monumental de Navarra)

La modificación repercutió hacia el exterior y hacia el interior del edificio. Por fuera hubo que abrir cuatro ventanas, en vez de las tres que vemos a la altura de la iglesia. La solución interior resultó mucho más compleja. El proyecto de la iglesia se basaba en la utilización de pilares compuestos (de núcleo cruciforme) que recibiesen arcos de hasta cinco metros de luz. Dicho sistema exigía en la cripta pilares de idénticas dimensiones, si bien optaron por una variante menos adornada, los denominados de triple esquina, que vemos en la separación de las naves extremas. Una vez decidida la colocación de soportes intermedios que dividieran la nave central, había que definir su forma. Recurrir de nuevo a los pilares de triple esquina hubiera de-



Monasterio de San Salvador de Leire, interior de la cripta hacia los pies

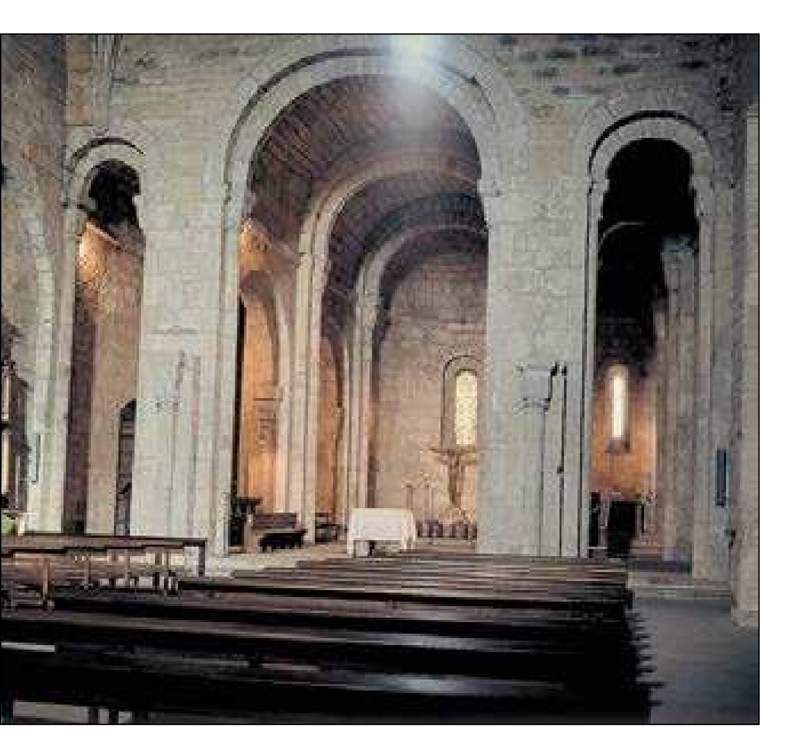
jado el interior de la cripta difícilmente practicable. El maestro imaginó otra solución: colocar enormes capiteles sobre fustes diminutos. El tamaño de los capiteles venía obligado por la necesidad de soportar los arcos doblados, tanto fajones como formeros (la arquería central simple permitió disponer capiteles algo menores). El escaso diámetro de los fustes atenuó en lo posible la sensación de ahogo y su reducida altura parece corresponder a cierta inseguridad en el cálculo del peso soportable. El resultado final no era plenamente satisfactorio, pero mal que bien solucionaba las necesidades.

Advertimos en la cripta una planificación insuficiente, un fácil abandono de los planteamientos iniciales y una resolución de problemas sobre la marcha ingeniosa y tosca a la par. Así, el abocinamiento inferior de las ventanas se talló después de asentadas las hiladas; los encuentros entre la pared curva del ábside central y el muro que lo divide en dos se resuelven de manera irregular; la puerta fue introducida cuando el muro

ya había sido construido; los enormes capiteles no siempre tienen las dimensiones exigidas por los arcos fajones, que o bien quedan al aire, o bien reducen progresivamente su resalte, etc.

En cambio, en la iglesia todo parece haber ido sobre ruedas, gracias a la experiencia acumulada y a la ausencia de imprevistos. Los pilares cruciformes con semicolumnas sostienen fajones y formeros. Las bóvedas laterales culminan por debajo de la central, pero no lo suficiente como para abrir ventanales, lo que limita la iluminación interna a la obtenida a través de tres ventanas absidales y las que perforaban el muro meridional (el septentrional era ciego). Los capiteles tienen dimensiones más proporcionadas y todo presenta una imagen más armónica, aunque no de perfección.

En la nave de la epístola hubo inicialmente una escalera de acceso a la cripta, iluminada por dos ventanitas. Más tarde, cuando las construcciones monásticas mudaron del norte al sur del templo, dicha escalera fue trasladada a la nave del evangelio, y aún después definitivamente suprimida. También desde época románica existió en el muro meridional, justo ante el ábside, una doble hornacina destinada a panteón regio.



Monasterio de San Salvador de Leire, interior de la iglesia hacia la cabecera

Los exteriores carecen de solución de continuidad entre ábsides y muros laterales de las naves. No hay contrafuertes ni la habitual esquina que marca el anteábside, tampoco molduras ni otros recursos que compartimenten las alturas. Esta continuidad es deudora de expedientes prerrománicos, ajenos a la diferenciación de volúmenes que caracterizará al pleno románico. Las ventanas se abocinan sin otro adorno que roscas desiguales. Las puertas aprovechan el enorme grosor del muro para disponer arquivoltas. La de la cripta tiene tres con despiece radial, más una moldura exterior de despiece longitudinal relacionable con soluciones del primer románico utilizadas en Loarre; carece de capiteles. La que comunicaba la iglesia con el monasterio también tiene arquivoltas e incorpora columnas en los codillos (una a cada lado), de forma un tanto tosca, puesto que hacen descansar dos roscas sobre cada cimacio. Además, los capiteles están situados por encima del arranque de los arcos interior y exterior, lo que unido a la falta de moldura externa produce extraño efecto.

En el campo ornamental Leire también opta por expedientes poco usuales, aunque no exclusivos. El esclarecedor estudio de los capiteles efectuado por Cabanot completa nuestro conocimiento de los modos de actuar del maestro de obras, de su bagaje formativo y de su equipo[11]. En la cripta el maestro hubo de resolver la transición entre los reducidos fustes (unos 40 cm de diámetro) y los arcos doblados, que obligan a disponer cimacios de hasta 110 cm de lado. Puede deducirse que primero labró los que separan la nave norte de la central; a continuación, los de la nave meridional; y, ya en tercer lugar, los de la arquería axial. El escultor empezó poniendo en práctica soluciones rudimentarias, de desbastado elemental: ángulos con entalle cóncavo, o bien prismas muy macizos, de ángulos redondeados. Una clara intención ornamental se aprecia ya en el oriental de la nave sur, donde aparece el motivo más reiterado: la voluta que nace de una bola. Los de la arquería axial juegan con triángulos resaltados mediante bocel, con cabrios imbricados y con variantes de dicha voluta.



Monasterio de San Salvador de Leire, capitel de la cripta



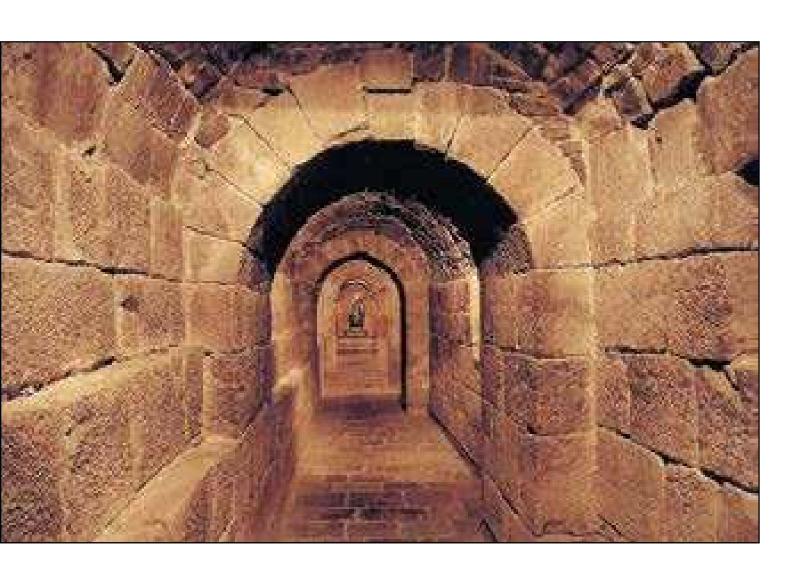
Monasterio de San Salvador de Leire, capitel de la iglesia alta decorado con roseta (embocadura del ábside septentrional)

En total, los once capiteles despliegan hasta siete esquemas decorativos diferentes, siendo el más sorprendente uno de los altos en la embocadura del ábside central. Cabanot deduce de todo ello que estamos ante "un escultor ya experimentado (...) y no un simple cantero", cuyos paralelos localiza en Francia e Italia[12]. Su repertorio es reducido, básicamente geométrico y de escasa complejidad, quizá condicionado por las proporciones poco habituales que hubo de afrontar. Algunos motivos hunden su origen en un fondo común heredado del pasado lejano, mientras que otros son propios de comienzos del siglo XI.

Los veintiocho capiteles de la iglesia son más proporcionados y todos cuentan con su cimacio y collarino (en ocasiones doble). Ya no se conforma el escultor con simples desbastados o juegos de incisiones, sino que desarrolla formas más variadas. Domina aquí la voluta de esquina que remata un tallo surgido de una bola o disco. La vemos con variantes en diecisiete capiteles. También hay cabrios imbricados, enriquecidos con bolas. Junto a lo ya visto en la cripta figuran novedades muy significativas: motivos vegetales estilizados (una enorme roseta, árboles esquematizados, palmetas invertidas) y diseños geométricos algo más complejos, como espirales, aspas, triángulos abiselados, etc. Lo más novedoso adorna los cimacios: círculos concéntricos, losanjes, cabujones, lazos, roleos, incluso figuras humanas (cabecitas en serie, otras de cuerpo entero) que Cabanot comparó con antiguas estelas de los Pirineos[13]. ¿Estamos ante un anuncio o un eco del repertorio que desde mediados del siglo XI triunfará en el pleno románico? Da la sensación de que el maestro principal seguía fiel a su formación, pero que deja entrar todas estas novedades, que pudo conocer personalmente o a través de algún ayudante venido en la fase final de la labra. En los canecillos, destinados a soportar una cornisa de escaso vuelo, predominan las cabezas humanas de considerable tosquedad; en ellos reconocemos las mismas novedades descritas en los cimacios. Las diferencias entre capiteles de cripta y nave parecen corresponder a un escultor que trabajó a lo largo de un prolongado lapso temporal, manejando formas con paralelos en la primera mitad del siglo XI. No estamos ante un *unicum*, sino ante la obra de un artista de formación limitada y notable originalidad. Cabe hacer una última observación, relativa a la ubicación de los capiteles. Casi siempre hay mayor interés por lo

ornamental en aquellos que ocupan posición más destacada, es decir, en la cripta los de la arquería central y los más cercanos a los ábsides. En la iglesia, los de temática vegetal y los cimacios con estilizaciones de la figura humana se encuentran inmediatos a los ábsides[14]. Aunque no podamos hablar de un programa ornamental estructurado, sí deducimos cierta reflexión a la hora de decidir ciertas ubicaciones.

En la edificación legerense existen otras dos dependencias dignas de mención. Por una parte está el pasillo que atraviesa de norte a sur por detrás de la cripta. De tosca elaboración, cubierto con bóveda de cañón sobre fajones, debió de ser pieza importante en el sistema circulatorio del cenobio, puesto que ponía en contacto la zona claustral con el camino que bajaba hacia el valle. Se trata de una solución llamada a tener cierto eco: encontramos un paso similar al oeste de las criptas del castillo de Loarre y de San Esteban de Sos, edificadas por maestros mucho más duchos en los abovedamientos. Por otra parte está la torre, elevada sobre la nave de la epístola. Consiste en un cuerpo cuadrangular alzado sin otra interrupción que el triple ventanal abierto a media altura en cada una de las caras. Su acceso se realiza desde la propia cubierta. Las columnillas sostienen zapatas que de nuevo traen a la memoria soluciones de Loarre. Su diseño ha sido puesto en relación con otras construcciones del siglo XI como Lárrede e incluso con paralelos muy lejanos (Siria)[15]. Por último, en el interior del monasterio se custodia un capitel de menor tamaño, labrado en las cuatro caras con el motivo de las volutas que surgen de un tallo a partir de una bola. Pudo pertenecer a un claustro románico del mismo siglo XI.

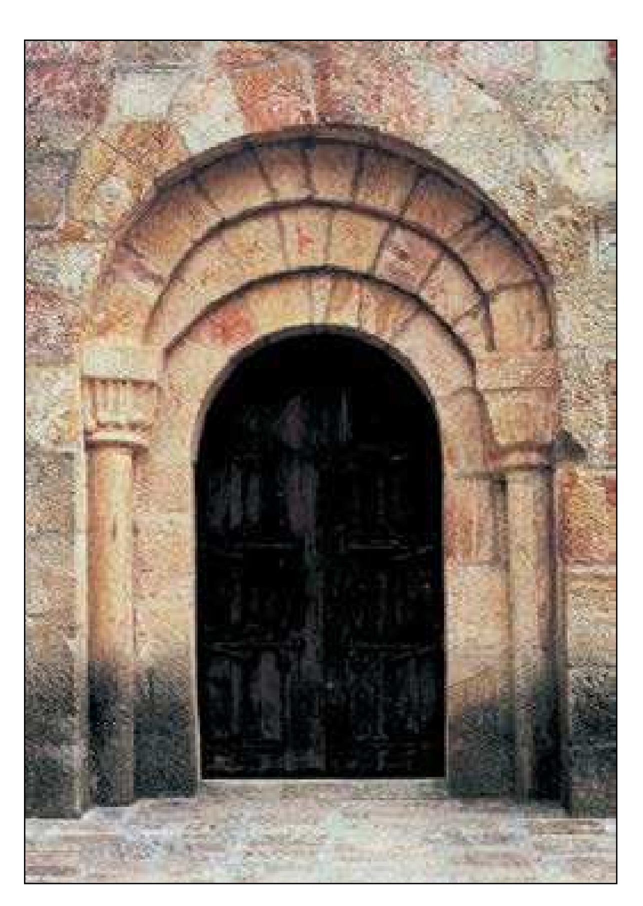


Monasterio de San Salvador de Leire, pasaje situado detrás de la cripta

Las razones de una obra monumental

¿Existen razones profundas, más allá de la mera necesidad de reconstrucción o ampliación, que justifiquen una obra tan monumental? ¿Por qué acometieron tantos cambios sobre la marcha? La iglesia prerrománica tenía un remate oriental recto escalonado. Si sólo perseguían una ampliación, hubiera sido sencillo repetir idéntica estructura, que contaba con el crédito de la tradición. El cambio a los tres ábsides escalonados obedeció quizá a otro tipo de razones. Es una constante en el arte medieval la renovación de edificios a raíz de nuevos impulsos de naturaleza espiritual, así como la caracterización de dichos impulsos a través de rasgos constructivos propios. No puedo extenderme aquí en los argumentos que me llevan a ver en los cambios legerenses una especie de evidencia simbólica de la introducción de la regla de San Benito en el monasterio[16]. Goñi Gaztambide, Linage y Lacarra consideran que dicha regla llegó a Navarra entre 1030 y 1040, bajo indudable signo cluniacense[17]. Fortún entiende que, aunque la recepción efectiva y definitiva de la regla benedictina en Leire no tuvo lugar hasta los últimos años del siglo XI, bien pudo haberse dado alguna reforma o restauración en esa línea emprendida por Sancho el Mayor[18]. No nos interesa aquí si dicha implantación alcanzó total efectividad, sino la hipótesis verosímil de un intento de reforma del monasterio, auspiciado por dicho rey y caracterizado por la introducción de dicha regla. Nada mejor que una nueva arquitectura para manifestar mediante una cabecera novedosa la nueva andadura que acababa de emprender el cenobio.

Nos hemos detenido también en explicar el procedimiento por el que la cripta pudo hacerse practicable, con lo que iba más allá de la función fundamentalmente sustentatoria con que había sido concebida. Es de todos conocido que mu-



Monasterio de San Salvador de Leire, puerta septentrional de la iglesia

chas criptas de la época estaban pensadas para el culto a las reliquias. El examen de la documentación legerense revela un novedoso interés en las décadas centrales del siglo XI por relacionar una a una las principales reliquias custodiadas en el cenobio, interés que irá desapareciendo en el siglo XII. En el *aula* de Leire "con perpetua felicidad descansan los cuerpos de las santísimas vírgenes y mártires Nunilo y Alodia y también el cuerpo de San Virila, abad del mismo lugar", junto con reliquias del obispo Marcial, los santos Emeterio y Celedonio y otros muchos[19]. Muy posiblemente los esfuerzos por favorecer la circulación en la cripta obedecieron a la conversión de este espacio subterráneo en recinto cultual de tan sagrados vestigios[20]. Esta decisión habría sido tomada con posterioridad a la edificación del muro septentrional, lo que explicaría el añadido de la puerta detectado por Íñiguez[21].

El tercer rasgo que nos hará reflexionar es la elección del aparejo de gran tamaño y el interés por abovedar con piedra labrada, que causó tantos quebraderos de cabeza al maestro de obras. Dicho aparejo prestigiaba los encargos reales de otros lugares y conectaba visualmente con el *mos goticus* de la desaparecida monarquía visigoda, de la que se sentían herederos los reinos cristianos peninsulares. La primera mitad del siglo XI supuso un período clave en los ensayos de abovedamiento de espacios cada vez mayores. Como modelo decisivo suele citarse la renovación de las cubiertas de Cluny II, abordada en estas fechas por el gran abad Odilón, con quien colaboró Sancho III y del que fue amigo el abad de Leire Sancho, quien habría estado en el cenobio borgoñón[22]. ¿Pudo influir este precedente en las decisiones tomadas por los responsables legerenses?

Quedan abiertos muchos interrogantes, pero todos van en una misma línea. En otro lugar he intentado razonar mi convencimiento de que la nueva iglesia y cripta de Leire, que –repito– era el monasterio más importante del reino, vinculado con la familia regia, persiguió un claro objetivo: manifestar, a través de novedades y alardes constructivos sólo al alcance de una comunidad poderosa, un nuevo rumbo y una nueva religiosidad. Y que detrás de esta renovación hubo tres protagonistas fundamentales. Como promotores, un monarca excepcional, Sancho III el Mayor, que dominó gran parte de la España cristiana y tuvo como objetivo la europeización de su reino pirenaico; y el abad Sancho, obispo de Pamplona (1024-1052), que habría conocido directamente Cluny y a San Odilón. Como ejecutor, un maestro de obras de arraigadas tradiciones pero suficientemente atrevido y capaz como para resolver sobre la marcha los retos[23]. En paralelo, un escultor de cierta originalidad con un repertorio que va enriqueciendo conforme avanzan las obras y con una clara voluntad de grandeza monumental. Me gusta creer que fueran la misma persona.

El proyecto inicial habría sido planteado a finales de los años 20; los cambios de planes de la cabecera, poco después de arrancar la construcción. Y luego, durante casi tres décadas, un esforzado taller habría ido dando forma a uno de los edificios más significativos de la arquitectura hispana del siglo XI. Las obras se dilataron más

de lo previsto. Quizá también flaqueara el apoyo de los monarcas, puesto que García el de Nájera, hijo y sucesor de Sancho III, dedicó sus preferencias al monasterio najerense. El examen del proceso constructivo atestigua una elaboración lenta y fatigosa. Sancho IV el de Peñálén (1054-1076), a poco de subir al trono, acudió a Leire para la ceremonia de consagración y no escondió su alegría por ver culminada la obra que durante tanto tiempo había esperado su progenitor: *qui pater... semper desiderans uidere illam dedicationem domus Sancti Saluatoris*[24].

La consagración de 1098

Conectada la nueva iglesia con lo que quedaba en pie de la primitiva, quien entrara hacia 1060 en Leire encontraría la yuxtaposición de naves prerrománicas y románicas, expediente muy habitual en los templos de su tiempo a un lado y otro del Pirineo. Ignoramos hasta qué punto la renovada obra repercutió en el románico navarro-aragonés. Sus presumibles secuelas habrían sido sustituidas por modos más avanzados de construir que llegaron pocas décadas después.

Cuando Lacarra publicó el documento de consagración de 1057, dio también a la luz otros de 1098, que hablaban de una segunda consagración en tiempos del rey Pedro I, conocida desde antiguo[25]. Por aquellas fechas las ideas acerca del románico español eran muy distintas a las actuales. Se pensaba que la catedral de Jaca había iniciado un espléndido desarrollo en los años sesenta del siglo XI, seguida por León, Frómista y Compostela. Dentro de esta evolución, la consagración de Leire de 1098 encajaba a la perfección[26]. Las similitudes de algunos capiteles de su portada con Pamplona y Sos del Rey Católico, cuya obra se tenía como empeño de doña Estefanía, la viuda de García el de Nájera, parecían acreditar que el Maestro Esteban antes de trabajar en Pamplona se habría hecho cargo de Leire, donde habría ampliado la iglesia románica hacia occidente. A su labor corresponderían los muros exteriores, la puerta meridional y la gran portada occidental.

Estudios posteriores dieron al traste con la secuencia. Entonces, ¿qué parte del templo se consagró en 1098? Hasta el momento nadie ha puesto en duda la autenticidad de los dos documentos que dan cuenta de dicha ceremonia[27]. El primero corresponde al acta de consagración realizada el 24 de octubre de 1098, día en que fue "congregado un innumerable ejército de legiones de todas partes (...) *ad dedicandam Deo cooperante iam dictam ecclesiam Sancti Saluatoris*". Por el segundo, el rey Pedro I, que acudía a Leire *ad consecrationem ecclesie Sancti Salvatoris et Sancte Marie Eiusdem Genitricis et sanctarum uirginum Nunilonis et Alodie*, donó al cenobio las villas de Serramiana y Undués. Se ha supuesto que se consagró una ampliación de las naves, que según algunos autores incluiría un primer proyecto de portada, de menores dimensiones[28]. Pero una ampliación no precisa tal ceremonia, que afecta específicamente al altar y también al edificio en su conjunto. En el siglo XI el rito se oficiaba cuando se removía el altar principal, se erigían nuevos altares, o había sucedido un hecho que así lo impusiera, como un incendio, un asesinato en sagrado, etc., de lo que no hay noticias en Leire[29].

Propongo otra hipótesis. La revisión detallada de la documentación de los siglos IX a XII revela la existencia de una circunstancia muy significativa relativa a la titulación del monasterio. Independientemente de su carácter falso o auténtico, la mayor parte de los diplomas anteriores a 1098 especifican que los actos se realizan en o para el monasterio de San Salvador y de las Santas Mártires Nunilo y Alodia. Sólo un documento anterior a la consagración de 1057 menciona el monasterio de San Salvator "y de su madre Santa María", y se trata de una falsificación ya detectada por Pérez de Urbel y confirmada rotundamente por Fortún. No vuelve a aparecer Santa María en la titulación del monasterio hasta 1075, en otro documento según Fortún interpolado[30]. La tercera mención, de 1080, forma parte de un litigio con herederos de una propiedad, lo que lo hace muy sospechoso[31]. Y la cuarta mención a Santa María corresponde a 1086, en otro diploma cuya interpolación o falsificación está clara al figurar el rey Sancho Ramírez como monarca "in tota Navarra", titulación que principiaría Sancho el



San Miguel de Aralar, cabecera

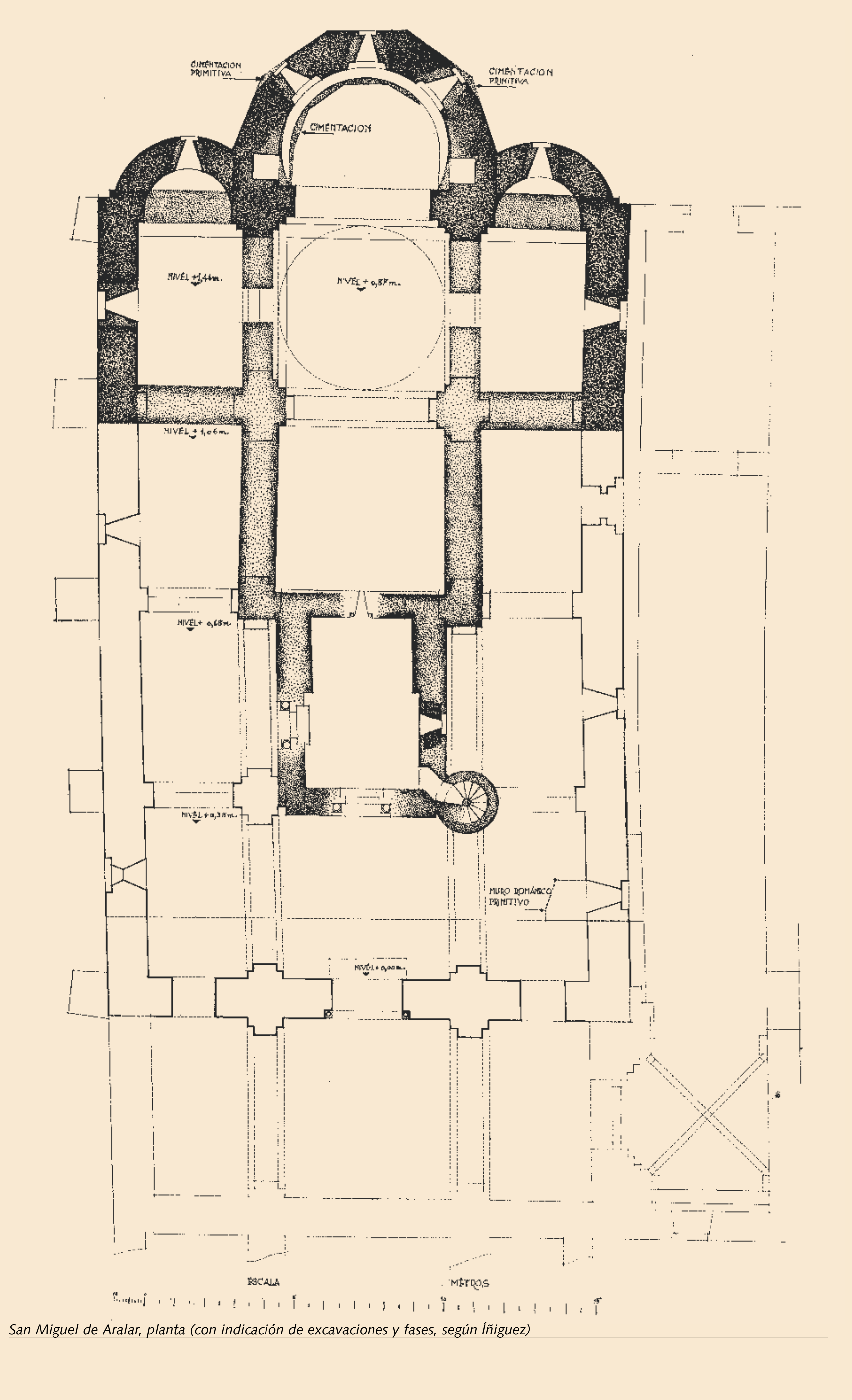
Sabio décadas más tarde[32]. Es decir, hasta la consagración de 1098 ningún documento fiable da cuenta de que el monasterio legerense estuviese dedicado a Santa María. Sin embargo, a partir de ese momento son más de setenta los que la incluyen a continuación de San Salvador[33]. Resulta por tanto evidente que hubo una ampliación en la dedicación del monasterio en 1098, que incluyó a la Virgen por delante de las santas Nunilo y Alodia. Un cambio de este tipo bien pudo justificar la consagración de un nuevo altar en la iglesia, con lo que la ceremonia no habría correspondido a cambio arquitectónico alguno. En consecuencia, a mi juicio debemos prescindir de la fecha de 1098 a la hora de trazar el desarrollo arquitectónico del edificio. Como estilísticamente las soluciones adoptadas durante la segunda campaña románica derivan del taller que alzó la catedral pamplonesa, dejaré para más adelante su examen pormenorizado.

Segunda mitad del siglo XI: Aralar, Ujué y la canónica de Pamplona

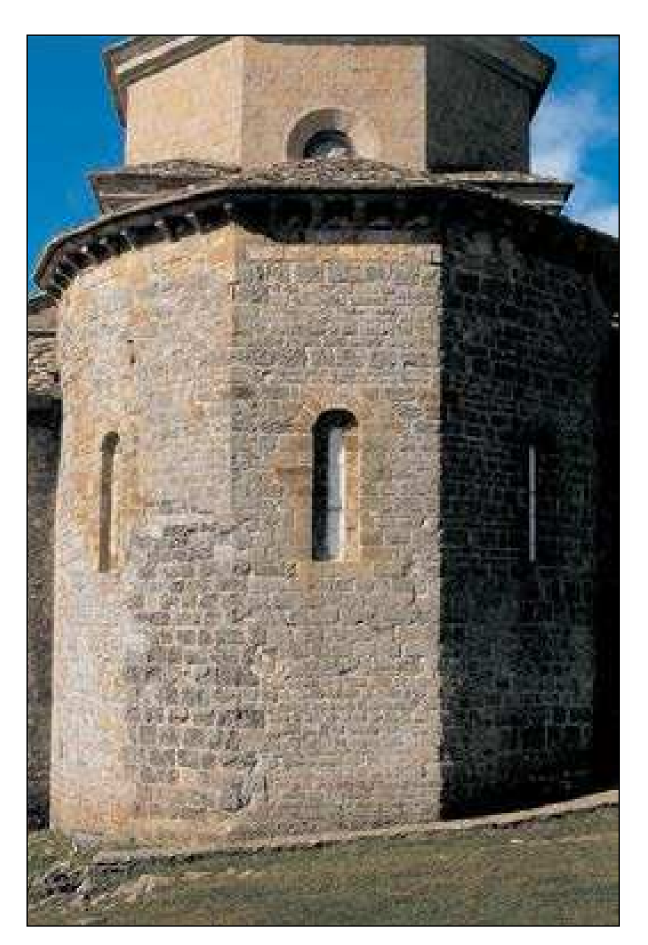
San Miguel de Aralar

Leire ocupa lugar destacado en la renovación artística hispánica mediado el siglo XI, pero todavía no posee todos los rasgos del pleno románico. La introducción de este movimiento artístico en Navarra se producirá a finales de siglo, mediante la importación de soluciones desarrolladas más allá de las mugas del reino, tanto en territorios hispanos como franceses. El desplazamiento del interés de la monarquía primero hacia La Rioja, en tiempos de García el de Nájera y Sancho el de Peñalén, y luego hacia Aragón ayuda a entender que entre tanto sólo se edificara la singular obra de Aralar.

La iglesia de San Miguel de Excelsis, muy cercana a la cumbre del monte Aralar, domina uno



San Miguel de Aralar, planta (con indicación de excavaciones y fases, según Íñiguez)

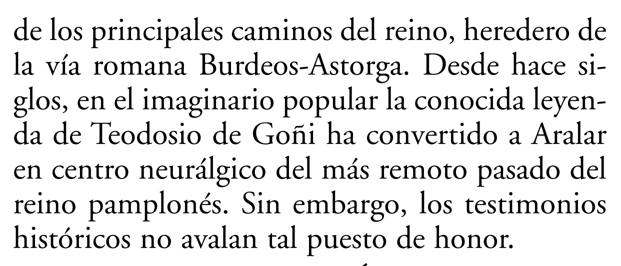




San Miguel de Aralar, exterior del ábside central



San Miguel de Aralar, interior del ábside central



de los principales caminos del reino, heredero de la vía romana Burdeos-Astorga. Desde hace siglos, en el imaginario popular la conocida leyenda de Teodosio de Goñi ha convertido a Aralar en centro neurálgico del más remoto pasado del reino pamplonés. Sin embargo, los testimonios históricos no avalan tal puesto de honor.

También aquí intervino Íñiguez. Lo restauró entre 1969 y 1973, reconstruyendo el cimborrio que según su opinión había perdido. A su pluma debemos el análisis más certero del templo[34]. En la fábrica medieval reconoció tres fases. La primera viene caracterizada por el uso de sillarejo pequeño dispuesto en hiladas continuas, tendente a menudo al cuadrado e interrumpido cada cierta altura por hiladas más estrechas. Lo encontramos en parte de la cabecera y del primer tramo de ambos muros laterales. La segunda fase emplea sillares de tamaño mediano, mejor trabajados en sus superficies, asociados a ventanas de abocinamiento poco pronunciado, carentes de ornamentación. Los vemos en la franja de ventanales del ábside central, también en sus inmediaciones ocupando áreas que interrumpen sin razón aparente el primer aparejo, y de manera generalizada en los muros perimetrales a partir del segundo tramo de naves hacia los pies. Un tercer aparejo, también de sillares medianos, caracteriza la elevación de varios pilares internos, la capillita interior de San Miguel y la zona de los pies (fachada de la iglesia y nártex). Esta tercera fase vino acompañada de ornamentación escultórica y marcas de cantero.

La interpretación de Íñiguez se basaba en las similitudes que encontró con los procesos constructivos de Leire y de San Quirce de Pedret. A su entender, el aparejo primitivo correspondía a una fase "carolingia", de los siglos IX y X, relacionable con el culto a que habrían dado lugar los sucesos milagrosos transmitidos por la leyenda

de Teodosio. Se habría edificado entonces una iglesia de nave única, con cabecera de exterior poligonal (quizá también lo era interiormente, aunque en definitiva recibiría traza de herradura cubierta por bóveda gallonada), con dos estancias laterales que pronto se ampliaron mediante ábsides semicirculares, con pórtico a los pies que sustentaba una capilla alta dedicada a San Miguel y con cúpula ante el presbiterio.

El segundo tipo de aparejo correspondería al siglo XI. Tras una destrucción e incendio (cuyos vestigios fueron descubiertos en el interior de los muros), habría sido iniciada una reconstrucción, quizá a instancias de Sancho III. Ampliado a tres el número de naves, habrían alzado buena parte de los muros perimetrales. Las habrían cubierto con bóvedas sin fajones y habrían mantenido la capilla alta y la cúpula. Íñiguez daba como indicativa para esta campaña la fecha de consagración de 1074 y consideraba "fantasma" otra presunta consagración de 1098, de la que habían hablado Burgui, Arigita y Biurrun[35].

La tercera fase quedaba en su opinión nítidamente vinculada con el taller de Maestro Esteban, es decir, con el eco de la catedral románica de Pamplona. Por tanto, le era aplicable una segunda referencia documental verosímil: la consagración de 1141 (1143 según Íñiguez). Las labores fundamentales habrían consistido en la renovación del muro septentrional, el recrecimiento de los ábsides y el replanteamiento de la estructura interior (nuevas bóvedas, esta vez sobre fajones, aunque probablemente reedificadas más tarde por tercera vez), y muy especialmente el derribo de la antigua capilla alta, sustituida por la capillita interior, así como la erección del nártex.

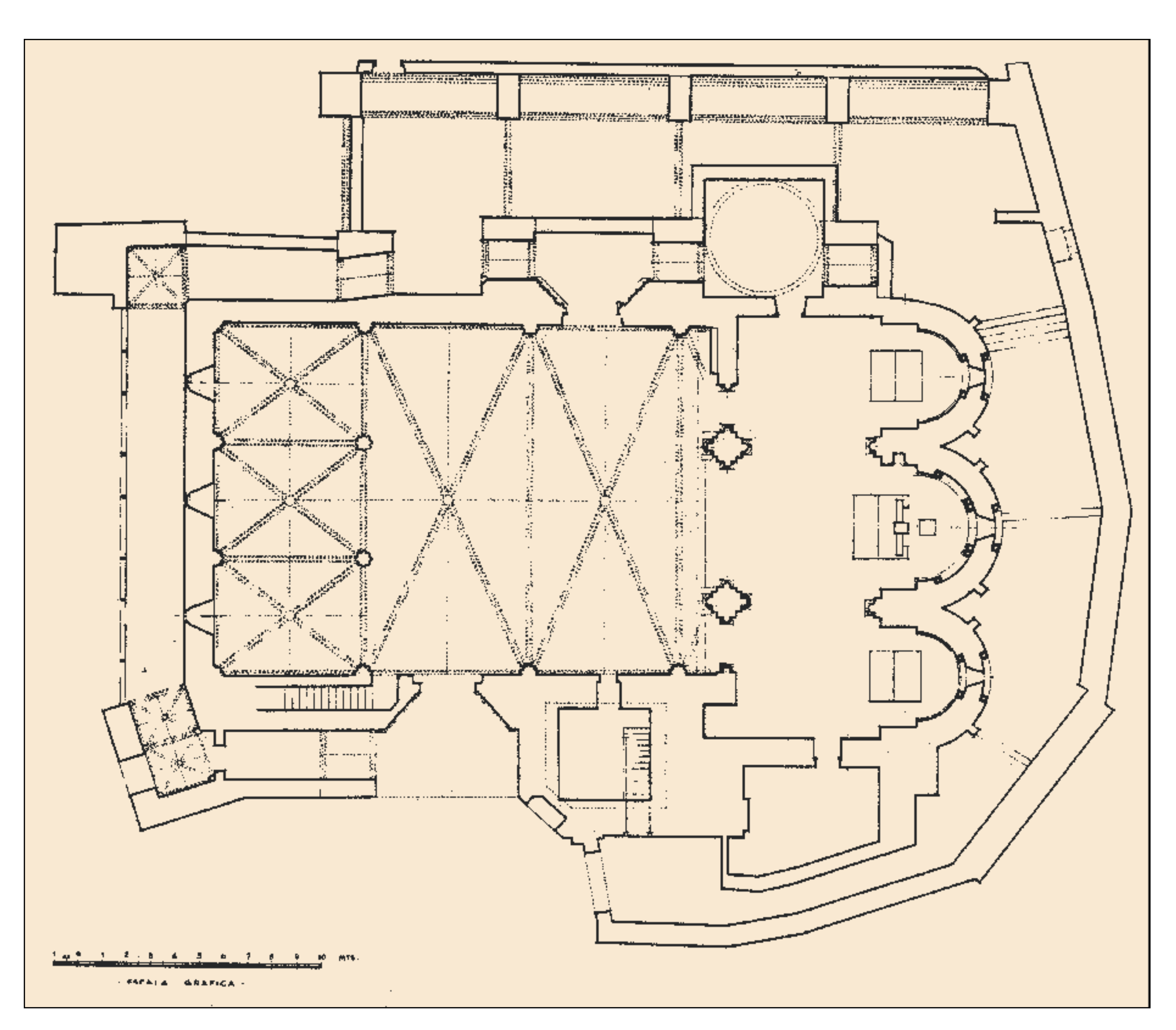
El proceso así analizado ha sido mayoritariamente aceptado, con ciertos matices que no modifican lo sustancial. Goñi Gaztambide precisó que la cita documental de 1074 en realidad no indicaba el año de la consagración, sino la celebración de un aniversario de dicha ceremonia[36]. Los rasgos arquitectónicos no permiten adelantarla mucho, ni las otras citas documentales que mencionan donaciones regias o de otro tipo son anteriores a 1032. Los autores del *Catálogo Monumental de Navarra* prefirieron datar la primera ampliación románica antes de esta última fecha y consideraron que existió una cuarta fase: la presencia de arcos apuntados en la capillita les parecía probar su realización a finales del siglo XII, en concreto hacia 1170-1180, cronología que coincidiría con la realización del retablo de esmaltes, joya custodiada secularmente en el santuario[37].

Los problemas fundamentales que plantea la interpretación de Íñiguez residen en la falta de apoyo documental que justifique un edificio tan complejo en tal lugar antes del siglo XI, puesto que sólo las leyendas atribuyen a San Miguel de Excelsis un papel importante en aquellos siglos remotos. Además, la veracidad de muchos de sus elementos se basa en conjeturas[38]. No hay inconveniente, en cambio, a la hora de afirmar que en el siglo XI fue realizada una obra de gran alcance, seguramente en tiempos de Sancho el de Peñalén, de quien se documentan donaciones al santuario[39]. El aparejo mediano, las ventanas sin decoración (una de la nave del evangelio descentrada respecto de la posterior ubicación de pilares, lo que indica otra ordenación interna), la ausencia de contrafuertes, incluso el uso de pilares de triple esquina o cilíndricos se corresponde con lo esperable en aquellas fechas. Y tampoco existen dudas acerca de la renovación de 1141, que –como veremos en el capítulo correspondiente– incluyó la capillita interior.

Santa María de Ujué

Tras la violenta muerte de Sancho el de Peñalén, en 1076, la corona pamplonesa ciñó las sienes de un monarca aragonés, su primo por línea ilegítima Sancho Ramírez, quien junto a su familia propulsó la introducción del románico pleno en el entorno de Jaca. No parece haber tenido similar interés por el reino de Pamplona, donde sólo promovió una obra digna de mención: la cabecera románica de Santa María de Ujué.

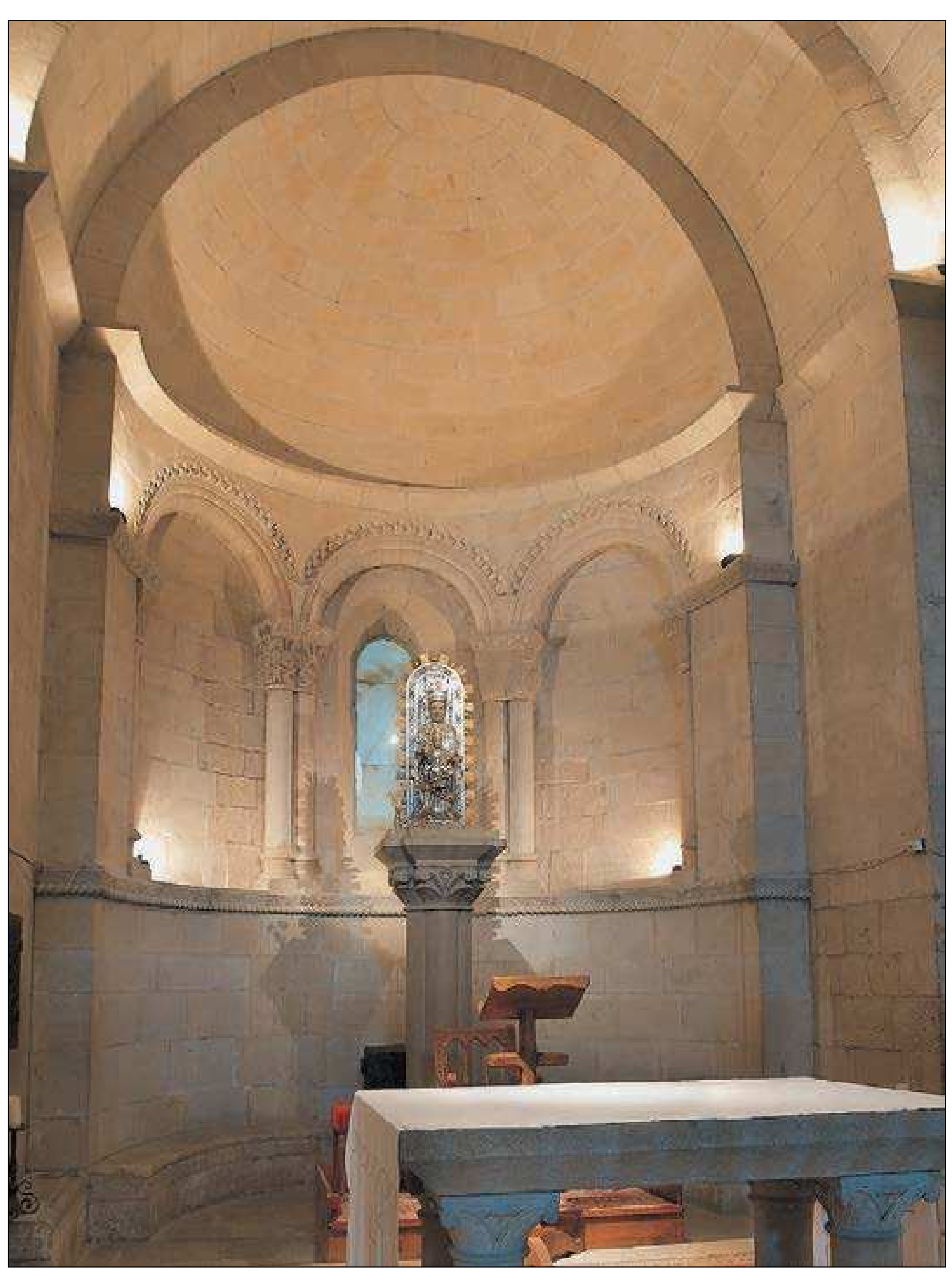
Advertimos en los comentarios de quienes han estudiado esta iglesia una tendencia a separar la arquitectura de la escultura, como hicieron Gudiol y Gaya Nuño: "cabecera triabsidal recuerdo de Leyre, pero con hileras de tacos y de-



Ujué, Santa María, planta previa a las últimas restauraciones (Institución Príncipe de Viana)

coración escultórica que, bajo su rusticidad, señala ya un conocimiento del arte jaqués"[40]. En mi opinión, en cambio, todo vino de Jaca. Sólo el planteamiento de la campaña fue similar al de Leire; su objetivo: ampliar una iglesia prerrománica de tres naves mediante el añadido de una cabecera consistente en tres ábsides precedidos por sendos tramos de nave. Pero mientras en el monasterio legerense los muros románicos vinieron a prolongar los prerrománicos, en Ujué el proyecto románico amplió la anchura del anterior y utilizó un sistema de proporciones diferentes. Las dimensiones del templo prerrománico ujuetarra se deducen de los arcos que hoy comunican la nave gótica con la cabecera románica. La anchura de su nave central venía a tener dos veces y media la de las laterales. En cambio, la central románica viene a ser aproximadamente vez y media la lateral (más o menos como en Jaca[41]). Las diferencias en el alzado entre Leire y Ujué son abrumadoras[42].

La tarea emprendida no requirió mucho tiempo, ni maestros de primera fila. Bastó un puñado de canteros dirigidos por un conocedor de la catedral jaquesa. Todos los elementos del románico ujuetarra tienen su precedente en la seo altoaragonesa y casi todos fueron sometidos a un proceso de simplificación. Así, en la organización exterior de los ábsides, los ujuetarras mantienen la moldura jaquesa de billetes por debajo de las ven-



Ujué, Santa María, interior del ábside central

tanas, pero suprimen la emplazada a la altura de los cimacios; además sustituyen las columnas por un contrafuerte de escaso resalte, cuyas dimensiones atestiguan uso ornamental y no estructural. Un plano previo a la destrucción del ábside central de Jaca demuestra que también allí sólo existió una ventana axial en el presbiterio[43]. El análisis de otros edificios muy relacionados con Jaca, desde Saint Gaudens hasta Iguácel o San Juan de la Peña, permite sospechar que la seo pirenaica solemnizó el presbiterio con una arquería ciega que, como en Ujué, flanquearía la ventana[44]. Y tanto en Ujué como en Jaca los anteábsides central y laterales muestran idéntica profundidad.

Pero sin duda los elementos más evidentes de la relación son los capiteles, como estudiaron Gudiol y Durliat[45]. El escultor de Ujué aplicó con sus limitaciones el repertorio jaqués, imitándolo con evidente torpeza (salvo en el exterior de la ventana central, donde fue colocado el capitel de mejor calidad del conjunto). Aves y figuras humanas en esquina, palmetas dentro de tallos en herradura, hojas de gran tamaño, volutas, rosetas, círculos, etc., ofrecen un variado conjunto en que es fácil reconocer, en palabras de Durliat, el "fenómeno de degradación" de los modelos. El cantero (calificativo más apropiado aquí que el de escultor) muestra en Ujué especial apego por la división de la cesta en dos zonas, la superior dedicada a las volutas y la inferior donde alterna motivos vegetales y en ocasiones figuras humanas muy desmañadas. Los patrones se hacen casi irreconocibles. Los cimacios suponen una versión átona de las típicas palmetas o de los roleos. Está claro que los capiteles de Ujué no corresponden a los balbuceos de un arte en formación, sino al pobre recuerdo de motivos que maestros más capacitados habían desarrollado a la perfección en los focos de calidad. La limitación del maestro se aprecia en su preferencia por incisiones, perforaciones y talla en dos planos, así como en la desproporción de las escasas figuraciones humanas[46]. Sería vano buscar un programa coherente en tan pobre elenco escultórico. A buen seguro el artista repetía como podía aquello que había visto hacer a otros, pero sin siquiera llevar a la piedra motivos fidedignamente copiados en un cuaderno de bocetos.



Ujué, Santa María, capitel de la nave central

La torre también fue renovada en época románica, pero ocupando la misma ubicación que la prerrománica, lo que como hemos dicho obligaría en el siglo XIV a construir la gran nave gótica descentrada respecto de la cabecera.

La cronología de Santa María de Ujué ha sido discutida. Por una parte están quienes, a partir de Lacarra, aceptan para datarla el testimonio inserto en la donación de la iglesia de Funes por Sancho Ramírez, de 1089. Los términos empleados no parecen dejar lugar a dudas: *Similiter placuit nobis uolenti animo et spontanea uoluntate et hedificamus ecclesiam Beate Dei Genitricis Marie in Uxue*[47]. El tiempo verbal de *hedificamus* es el presente, lo que proporciona un término seguro: en esa fecha las obras estaban en marcha. Ya antes, en 1076, el mismo monarca les había agradecido que dicha población hubiese sido la primera en reconocerle como rey y le hubiesen entregado el castillo[48]. En consecuencia, la obra tendría que haberse iniciado después de 1076 y en 1089 estaría en pleno trabajo.

Sin embargo, no sólo los que desconocieron este documento, como Biurrun, sino grandes especialistas posteriores, como Durliat, han propuesto una realización más tardía[49]. Para este último, estamos ante "una construcción banal de comienzos del siglo XII". ¿A qué pueden deberse

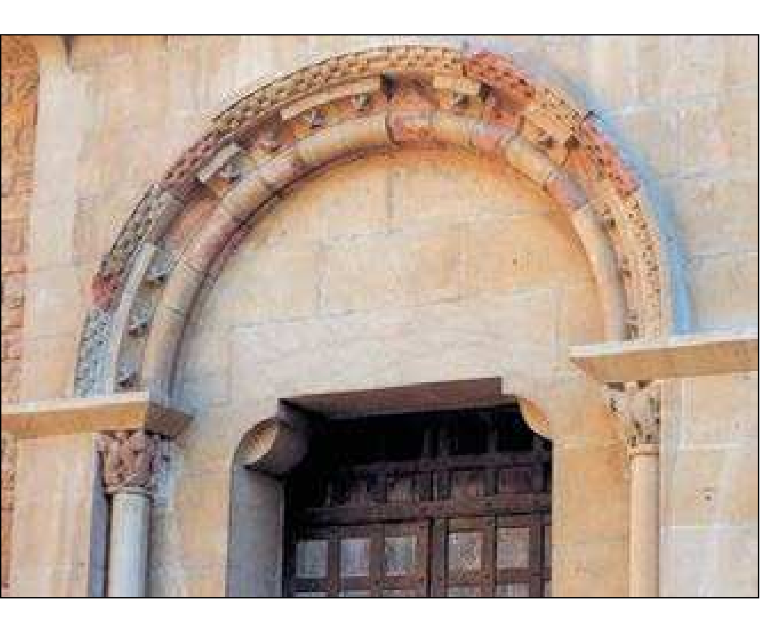
estas reticencias? Sin duda al adelanto de fechas que significaría para Jaca[50], dificultad de ningún modo insalvable como expuso Moralejo[51]. Como sucediera con Leire, Ujué, apéndice de Jaca, en nada influyó en el desarrollo del románico navarro posterior[52].

La canónica de Pamplona

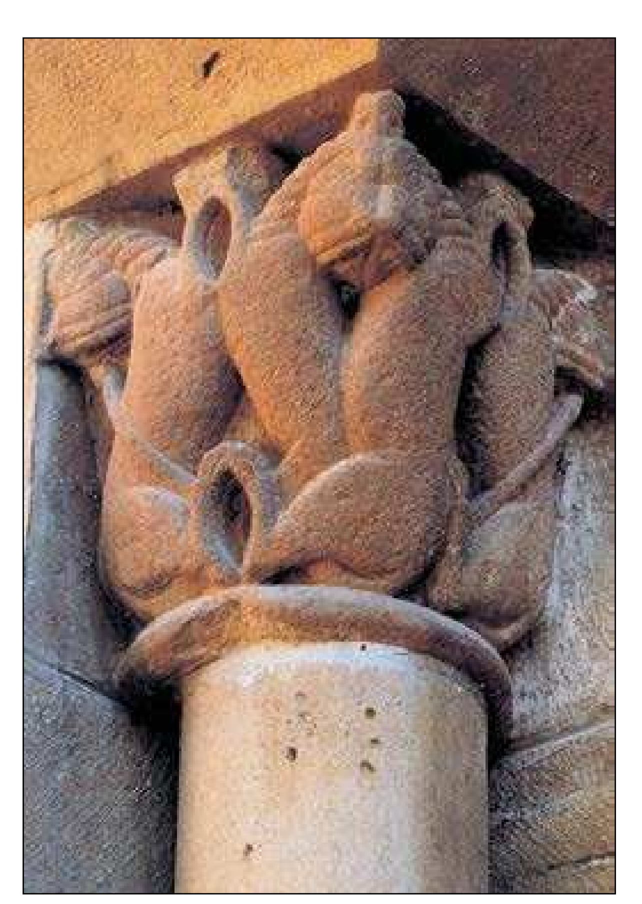
A poniente del claustro gótico de la catedral pamplonesa se alza una larga sala de muros de sillarejo, flanqueada por dos torres. Su aparejo ha llevado a plantear una cronología prerrománica insuficientemente argumentada. Dispone además de saeteras a muy baja altura, correspondientes a los dos niveles que ordenan su interior. Una vez dentro, el paramento muestra un rebaje a media altura, probablemente destinado a soportar el forjado. La puerta queda a una altura intermedia, que dificulta la comprensión de su organización interior. Esta pieza, conocida habitualmente como la cillería, está a la espera de un estudio monográfico que confirme o desmienta las hipótesis planteadas acerca de sus primeras etapas. Nos interesa especialmente su puerta románica, que contiene elementos ornamentales capaces de proporcionar una datación.

Situada en el centro del muro occidental, fue restaurada en exceso mediante la refección de los elementos más deteriorados. Fotografías antiguas atestiguan cómo eran originalmente los capiteles, los cimacios y la arquivolta moldurada, recorrida por rosetas y guarnecida por un ajedrezado de dos filas de billetes. Al haber sido sustituido todo el despiece de sillares en torno al vano, la puerta en su totalidad parece añadida al muro preexistente, mientras que las fotografías demuestran que el resalte de la portada se hizo con el mismo sillarejo y se reservó el sillar para el frontis de las jambas. Además, el antiguo arco interior fue sustituido por un dintel.

El capitel septentrional presenta cuatro leones sentados. Los dos extremos vuelven las cabezas hacia el exterior y sus colas cruzan sus lomos tras salir entre las patas. Los dos de la esquina encuentran sus cabezas en el ángulo. Facciones, miembros y melenas resultan bastante toscos en los cuatro. Especialmente torpe es el encuentro de los cuerpos de los centrales: los cuartos trase-



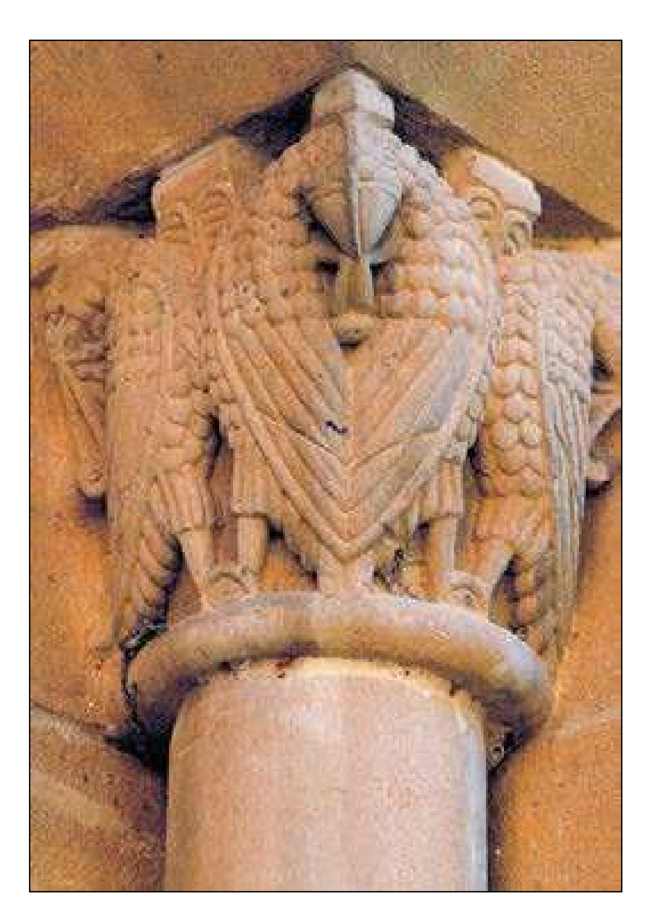
Pamplona, catedral, puerta de la cillería



Pamplona, catedral, capitel septentrional de la puerta de la cillería

ros se superponen y las patas se confunden con las colas. El cimacio está formado por roleos de palmetas muy redondeadas.

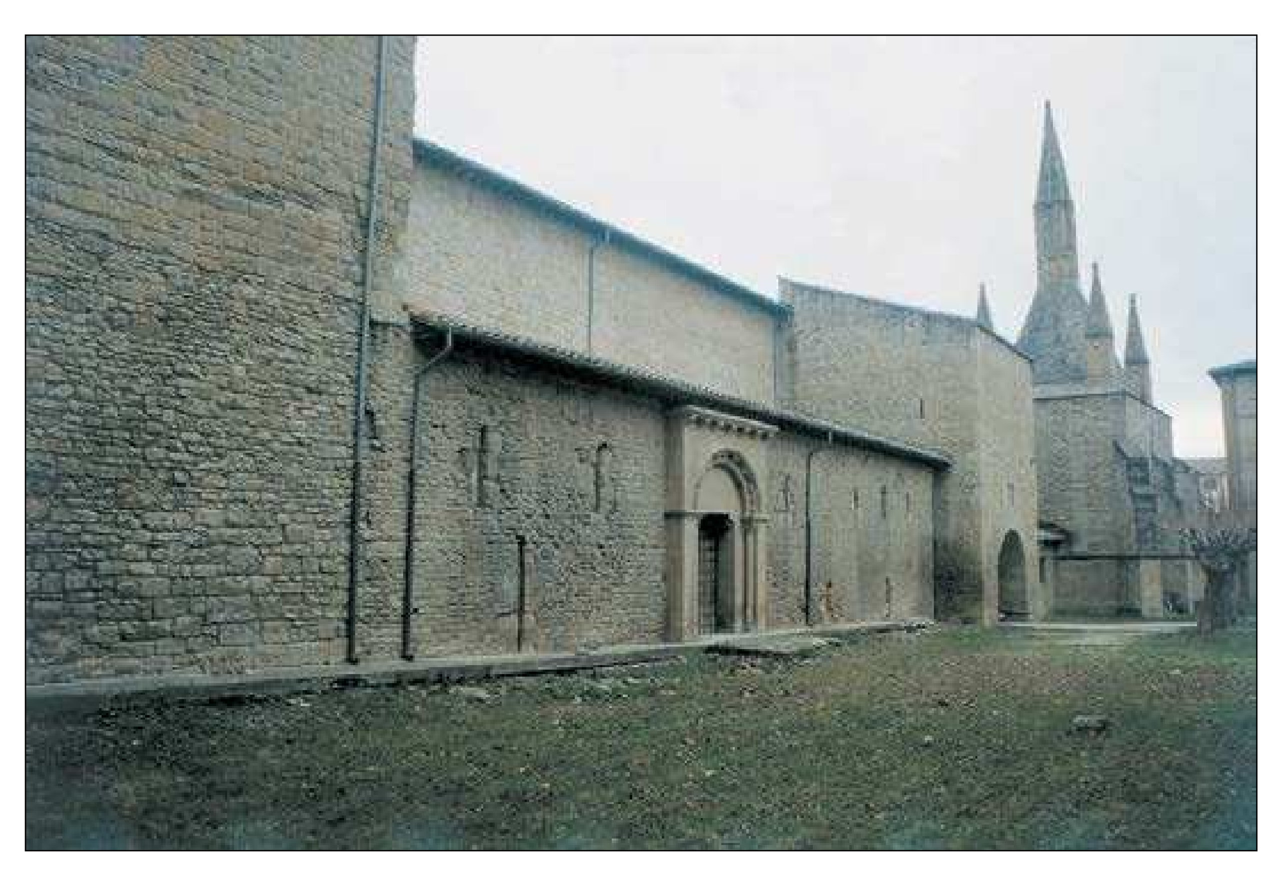
El capitel meridional, renovado, reproduce el diseño original de cuatro aves de plumaje sencillo (escamas en cabezas, cuello y tronco, y plumas largas en las alas). También las de los extremos giran sus cabezas hacia fuera, mientras las de la esquina las unen bajo el vértice. En el cimacio, roleos constituidos por hojas lisas encierran palmetas languedocianas. Pese a ser un motivo muy habitual en toda el área hispano-languedociana, este capitel delata su origen tolosano por la presencia de hojitas incurvadas que brotan de los picos, frente a la existencia de otros motivos en Santiago[53]. De igual modo, aunque los leones en ángulos y extremos también abundan, en las obras españolas suelen aparecer de pie sobre sus patas traseras, no sentados como sí lo hacen en San Saturnino de Tolosa y derivados[54]. Los vegetales de los cimacios responden al repertorio propio del deambulatorio de San Saturnino[55]. Considero demostrable que el escultor que labró estos capiteles contaba con una formación exclusivamente tolosana, no pasada por el tamiz compostelano. Todos los motivos derivan del deambulatorio languedociano, edificado en la primera fase, a partir de 1070. Estamos, por tanto, ante el repertorio figurado más antiguo del conjunto catedralicio pamplonés[56]. ¿Pudo haber sido tallado por un escultor claramente retardatario? Quizá sí, pero no es el único interrogante que hemos de contestar. ¿Se trata de una portada incorporada a un edificio ya existente? ¿Incorporada para ser acceso esmerado de una dependencia pensada para cillería, es decir, almacén? ¿No está demasiado cuidada para limitarse a dicho fin?



Pamplona, catedral, capitel meridional de la puerta de la cillería (restaurado)

Un primer dato es firme: los modelos directos de ambos capiteles se tallaron en Tolosa en los años setenta u ochenta del siglo XI. En segundo lugar, la puerta daba acceso a una dependencia integrada en el conjunto canonical. Tercer dato: sabemos que la reforma del cabildo fue una de las primeras ocupaciones del obispo Pedro de Roda nada más llegar a la sede pamplonesa (1083). Cuarto, el papa Urbano II afirma que dicho obispo había conseguido la reforma antes de 1097, no sólo “en la religión de los canónigos”, sino también “en los edificios convenientes para el servicio de Dios”[57]. Quinto: es seguro que al hablar de edificios no se refiere a la iglesia catedral, iniciada en 1100 y consagrada en 1127, ni tampoco al claustro, alzado a continuación.

Concertemos todos estos datos en una hipótesis. La ahora denominada cillería, cuya ornamentación corresponde a los años ochenta o noventa del siglo XI, podría perfectamente formar parte de los “edificios convenientes al servicio de Dios” alabados por el papa en 1097 y destinados a la vida canonical. La canónica habría sido construida conforme a las pautas propias de la segunda mitad del XI, utilizando todavía sillarejo, tan arraigado en Navarra. En la ornamentación de su portada intervino un escultor tolosano de mediana calidad. Probablemente al principio el edificio no se usó (o no sólo) como



Pamplona, catedral, cillería

almacén, ocupación a la que fue orientado una vez edificado el claustro gótico. De ser así, incluso comprenderíamos mejor la relación topográfica de la cillería con la iglesia románica: aquélla habría sido construida antes que ésta y que el claustro románicos, por eso se integra tan mal; queda demasiado desplazada al oeste como para ser la cillería de un claustro cuya galería occidental condujera al transepto; y queda en medio de lo que sería un claustro normal adosado al muro meridional de la nave catedralicia románica. Esteban proyectó su catedral sobre un terreno ya edificado y ni él ni el obispo habrían optado por derribar el edificio que se acababa de alzar para el servicio de los canónigos y cuya desaparición hubiera causado un grave contratiempo a la recién establecida vida regular del cabildo pamplonés.

Notas

1 Quiero agradecer a la comunidad benedictina de Leire y especialmente al P. Pedroarena las facilidades que siempre me han brindado a la hora de estudiar su iglesia.

2 MADRAZO, 1875a. La fecha de consagración había sido publicada por Moret en el siglo XVII, pero nadie la había relacionado con la cripta: MORET, 1890, 344; BIURRUN, 1936, 66; LACARRA-GUDIOL, 1944, 228.

3 Sobre la historia del monasterio es fundamental la magnífica monografía de FORTÚN, 1993. Sobre su arquitectura destacan los estudios de ÍÑIGUEZ, 1966, y CABANOT, 1978. Una aproximación a los motivos y circunstancias de su edificación en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996b. Una descripción completa de todo el monasterio en el *CMN*, IV**, 629-654. Aunque no lo indique expresamente en las sucesivas notas a pie de página, quede claro que el *Catálogo Monumental de Navarra* ha de consultarse siempre entre la bibliografía básica de todos los monumentos que vamos a estudiar.

4 ÍÑIGUEZ, 1966, 189-220.

5 ÍÑIGUEZ, 1966, 193, supone una destrucción por Almanzor, aceptada por LACARRA, 1972, I, 184.

6 ÍÑIGUEZ, 1966, 203. Las fotografías de dicha cimentación desaparecieron durante la Guerra Civil.

7 WILLIAMS, 1973, 178, y BANGO, 1990, 347-350.

8 Recordemos las alabanzas documentadas en el corazón de Francia: VERGNOLLE, 1996.

9 ÍÑIGUEZ, 1966, 202.

10 CABANOT, 1978, 32-33.

11 CABANOT, 1978.

12 Étampes, Auxerre, Saint Benoît-sur-Loire, Saint Jean de Maurienne: CABANOT, 1978, 44.

13 CABANOT, 1978, 47.

14 Así, las tres cabecitas decoran el capitel norte de la embocadura del ábside central, la figura humana de cuerpo entero aparece en el capitel meridional de la embocadura del ábside de la epístola y la gran roseta adorna la embocadura del ábside septentrional.

15 ÍÑIGUEZ, 1966, 200-201.

16 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996b.

17 GOÑI GAZTAMBIDE, 1975, 372; LINAGE, 1973, II, 104-105 y 1985, 61; LACARRA, 1972, I, 220-221.

18 FORTÚN, 1993, 95.

19 MARTÍN DUQUE, 1983, núm. 15, 74, 77 y 106.

20 Un documento ubica un acto solemne de 1057 en la cripta: *sub aula Sancti Saluatoris*: MARTÍN DUQUE, 1983, núm. 52.

21 ÍÑIGUEZ, 1966, 205-206.

22 El rey participó en las obras de orfebrería de Cluny: PÉREZ DE URBEL, 1950, 302-304 y 453-454. Sobre el abad Sancho y San Odilón: GOÑI GAZTAMBIDE, 1979, 163-165.

23 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996b.

24 MARTÍN DUQUE, 1983, núm. 53.

25 LACARRA, 1944, 232-235

26 Así lo entendía LAMPÉREZ, 1930, II, 225.

27 Esta consagración seguía conmemorándose en el siglo XVIII: LÓPEZ, 1961, 233, n. 1.

28 Por ejemplo, ÍÑIGUEZ, 1966, 215-220 y URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 88-89.

29 ÍÑIGUEZ HERRERO, 1991, 190-191.

30 FORTÚN, 1993, 49-50.

31 MARTÍN DUQUE, 1983, núm. 107.

32 MARTÍN DUQUE, 1983, núm. 121.

33 MARTÍN DUQUE, 1983, se reparten entre el núm. 165 (año 1098) y el 303 (año 1132).

34 URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, I, 80-86 y II, 51, 200-202 y 294.

35 BURGUI, 1774; ARIGITA, 1904; BIURRUN, 1936, 101.

36 GOÑI GAZTAMBIDE, 1979, 232.

37 *CMN*, V*, 783-785. Reitera esta opinión GARCÍA GAINZA, 1994, 37. Ya LOJENDIO, 1967, 38, defendió una cronología de fines del siglo XII para la capillita, a partir del estudio de los capiteles.

38 Por ejemplo, para afirmar la existencia de un pórtico a los pies con capilla en alto se basa en la existencia de un pilar cilíndrico junto al ángulo SO de la capilla interior, que según Íñiguez se corresponde con una antigua escalera de caracol de la que no hay otras huellas, aparte de un solado de argamasa en sus inmediaciones. A la hora de datar la cabecera, supone una bóveda gallonada inicial que habría sido modificada de manera sustancial: "elevando los arranques, la embocadura y el espinazo, así como raspando las aristas", con tal fortuna que es muy difícil reconocer sus vestigios: "sólo con luz rasante puede advertirse lo conservado". La existencia de cúpula ante el presbiterio en la fase inicial también es muy problemática, puesto que habría sido completamente reconstruida sobre trompas en el siglo XII. Una obra de carácter general como la presente no es lugar adecuado para examinar con detalle la interrelación de los paramentos conservados, ni los posibles paralelismos en alzados (cabeceras poligonales y ultrasemicirculares, bóvedas gallonadas o similares, cúpulas ante presbiterio, etc.), ni las referencias documentales, ni el desarrollo de las narraciones legendarias. Sería aconsejable un estudio concienzudo que estableciera el alcance de la fase más antigua y corroborara o no las conclusiones de Íñiguez, examinadas a la luz de los últimos treinta años de investigación sobre arte prerrománico.

39 GOÑI GAZTAMBIDE, 1997, núm. 16.

40 GUDIOL-GAYA NUÑO, 1948, 122. En términos semejantes se expresa GAILLARD, 1956, 127-129 y 1964, 183, quien considera al escultor venido a Ujué desde León antes de la edificación de Jaca.

41 Sobre la metrología de los ábsides de la catedral de Jaca: ESTEBAN, 2000. El cociente entre el ábside central y el lateral es allí de 1,68, lo que lo sitúa entre la sección áurea y raíz cuadrada de 3.

42 Continuar las naves románicas hacia el oeste, derribando lo prerrománico, hubiera exigido derruir la poderosa torre inmediata al muro meridional, torre que todavía hoy evoca el valor estratégico de la población en los siglos altomedievales. Más adelante, en el siglo XIV, sí sustituyeron las vetustas naves prerrománicas (las catas practicadas hace pocos años al sustituir el pavimento no localizaron cimentaciones románicas) por la esbelta nave única gótica; por eso la comenzaron por los pies.

43 Se trata de un plano inédito que espero publicar en breve.

44 En Ujué emplea en el centro capiteles dobles sobre dobles fustes, solución que difundirá la seo pamplonesa, pero que encontramos con anterioridad en Conques.

45 LACARRA-GUDIOL, 1944 y DURLIAT, 1990, 259-260.

46 Durliat analizó dos casos: el ave de esquina y la hoja flanqueada por palmetas. Podríamos realizar el mismo ejercicio con casi todos los demás, inclusive los dedicados a figuras humanas. Por ejemplo, el capitel meridional del arco central desarrolla un tema fácilmente reconocible: en su esquina una figura humana que dobla su rodilla y agarra entre sus manos una cabezota. Es la caricatura de un tema bien conocido por los especialistas, procedente de un modelo del mundo clásico copiado por el maestro de Frómista, reinterpretado en Jaca y vuelto a representar en Loarre y Saint Gaudens. Pueden verse las fotografías pertinentes en DURLIAT, 1990, figs. 213, 278, 283 y 309. En su opinión, dada la similitud iconográfica con un capitel conservado en Pavía, no estamos ante una derivación directa de Frómista a Jaca, como lleva a pensar el análisis estilístico, sino ante un motivo surgido en paralelo (p. 285). Pero entiendo que la existencia de un paralelo italiano de ningún modo puede soslayar la evidentísima derivación de este y otros capiteles de Jaca respecto de Frómista, como estableció MORALEJO, 1976. Otra cosa sería hablar de un único maestro. Sobre el motivo de este capitel, véase también SENRA, 2001, quien no cita el ejemplar ujuetarra.

47 LACARRA, 1944, 242-243.

48 Sobre la historia de Ujué: CLAVERÍA, 1953 y especialmente URANGA, 1984.

49 BIURRUN, 1936, 576 y DURLIAT, 1990, 259.

50 El maestro de Jaca que labró los modelos en los que se inspiró el cantero de Ujué tendría que haber realizado sus obras antes. Estas fechas tan tempranas son difícilmente compatibles con la suposición de que el modillón de "estilo Gilduinus" se esculpiese hacia 1096 para el ábside central jaqués, a no ser que durante los años ochenta fueran labrados los capiteles del estilo Frómista-Jaca, mientras que el canecillo no lo fue hasta el momento de asentar las cornisas, por supuesto después de levantados los arcos del cimborrio.

51 MORALEJO, 1987, 95-96.

52 Hubo otros templos que permitirían completar el panorama artístico del reino pamplonés antes del 1100, especialmente la primera iglesia de San Saturnino de Artajona, para la que se consignaban fondos en 1085, aunque su consagración tuvo lugar en 1126: JIMENO JURÍO, 1968, núm. 5, 76 y 77. Quizá futuras excavaciones bajo la nave gótica proporcionen su planta y algún elemento ornamental.

53 Puede verse la difusión del motivo de origen tolosano (DURLIAT, 1990, fig. 52) en el suroeste de Francia en CABANOT, 1987, 155-157. En San Isidoro de León este motivo vuelve a presentar las características propias de Tolosa y no las derivadas de Santiago, como en otros casos ya comentados.

54 DURLIAT, 1990, fig. 48. Este detalle que acusa la vinculación tolosana ya fue advertido por GAILLARD, 1938, 222.

55 DURLIAT, 1990, figs. 41, 51 y 52, donde vemos estas hojas no en los cimacios sino en la cesta del capitel. En cambio, roleos semejantes sí ocupan cimacios en el claustro de Moissac, datado por inscripción hacia 1100: SCHAPIRO, 1984, figs. 80, 81, 125, 126, etc.

56 Su antigüedad fue también destacada por Gaillard, quien los situaba en los muy primeros años del siglo XII: GAILLARD, 1938, 222.

57 GOÑI GAZTAMBIDE, 1997, núm. 66.

Capítulo 5

El primer tercio del siglo XII



Capítulo 5

EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XII

LA IGLESIA CATEDRAL DE PAMPLONA

Lo que cuentan los documentos

Arquitectura

La portada occidental

EL PRIMER ECO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

La terminación de Leire

La constitución del foco sangüesino: Navascués, San Nicolás y la Valdorba

NOTAS

La iglesia catedral de Pamplona

Lo realizado antes de 1100, con ser interesante, no desencadenó la renovación artística del reino pamplonés. Ese papel estelar correspondió a otro templo cada vez mejor conocido: la catedral de Pamplona. Podemos resumir el proceso de asimilación del románico pleno en tres fases. Lo inicia el encargo de la nueva seo, edificio magnífico por dimensiones y calidad. Confluyeron en ella un promotor sobresaliente, el obispo francés Pedro de Roda, y un artista singular, el Maestro Esteban procedente de Santiago de Compostela. Lo languedociano y lo compostelano se aunaron en esta obra lamentablemente desaparecida, que dio trabajo a un numeroso colectivo de canteros y escultores que denominaremos "taller de Esteban". Consagrada en 1127, su edificación causó honda impresión en el reino pamplonés, de forma que algunos maestros del taller fueron contratados para otras obras. Un primer contingente se encargó de la culminación de la iglesia de Leire y de su portada, para a continuación ejecutar iglesias menores en la merindad de Sangüesa. Dio comienzo así una escuela local de cierto interés.

Durante la segunda fase, el "taller de Esteban" repitió aquí y allá un repertorio bien conocido, que se caracteriza por emplear la que Jalabert llamó primera flora languedociana, junto con determinados animales y figuras humanas en capiteles y canecillos[1]. Sus maneras de hacer resistieron la irrupción de las formas novedosas importadas por un artista genial, el maestro del claustro de la catedral, cuya labor puede situarse en los años treinta del siglo XII. Como consecuencia se produjo un fenómeno muy interesante. Mientras algunos maestros permanecieron fieles al repertorio de la iglesia catedralicia, otros adoptaron sin discusión el del claustro, y aún hubo un numeroso tercer grupo cuyos integrantes mezclaron unas y otras soluciones, sin aparente contradicción.

Así tenemos a partir del segundo tercio del siglo XII una serie de iglesias cuya filiación en la catedral de Pamplona es fácilmente constatable. En esta tercera fase, las pervivencias arquitectónicas resultan evidentes en templos como Irache y Santa María de Sangüesa (o en menor escala San



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente de la antigua portada occidental de la catedral (entrelazos y margaritas)

Martín de Unx, Zamarce y Arce). La derivación del "taller de Esteban" con acusados rasgos languedocianos se ve en la escultura de Santa María de Sangüesa, San Martín de Unx (ambas claramente coincidentes con Santa María de Uncastillo), Esparza de Galar, etc. Motivos "de Esteban" y "claustrales" se aprecian unidos en el escultor de Aralar y Zamarce, y en San Pedro de Aibar. Los mismos temas pero a manos de maestros diferentes se distinguen en Irache y, todavía mejor, en Artaiz, donde un escultor que había aprendido en Leire labró las partes altas mientras otro, colaborador del claustro, hizo lo propio con los capiteles de la portada. La impronta de ambos modos de trabajar marcará obras cada vez más alejadas de los originales, como El Crucifijo de Puente la Reina, Torres del Río, Gazólaz, etc. En resumen, el eco de la catedral pamplonesa se deja sentir en otras construcciones desde los años veinte-treinta hasta los cincuenta-sesenta, e incluso más tarde, en obras contemporáneas del tardorrománico. Todo esto merece análisis detallado.

Lo que cuentan los documentos

La existencia de una catedral románica en Pamplona era conocida desde antiguo, gracias a ciertos documentos que especificaban quién la había mandado construir, quién había dirigido las obras, cuándo había sido iniciada y en qué fecha había sido consagrada. Algunos restos escultóricos atestiguaban la calidad de quienes labraron portada y claustro. Nuestra información resulta hoy mucho más cuantiosa. En los años noventa del siglo XX se llevaron a cabo dos campañas de excavación que desvelaron la peculiar traza de su planta. El estudio de todos estos datos, puestos en conjunción con el arte de su tiempo, alienta a profundizar en el análisis de su filiación estilística e incluso faculta a proponer una restitución coherente de los alzados, basada en el parangón con aquellas edificaciones que derivaron de su influencia.

Un primer grupo de referencias escritas, publicadas por Lacarra y Goñi Gaztambide, informan sobre sus inicios[2]. En 1097 el papa Urbano II exhortaba a Pedro I y a sus súbditos a que ayudaran en la construcción catedralicia (*ad construendam novam basilicam*), de lo que se ha deducido el inicio del proyecto en una fecha poco anterior[3]. Según un antiguo calendario, las obras arrancaron en 1100, dato confirmado por la inscripción que existió en la gran puerta románica[4]. Los planes de renovación del templo habrían sido madurados por el obispo Pedro de Roda (de Rodez), un francés que encabezó la incorporación de la diócesis pamplonesa a la reforma gregoriana, desde poco después de acceder a la cátedra en 1083. En el año 1101, el prelado donó casas y heredades a cierto Esteban, maestro de la obra de Santiago de Compostela, en razón de los buenos servicios que ya había realizado en el edificio de Santa María de Pamplona, así como de todo lo que iba a emprender[5]. Esteban llevaba un tiempo en Pamplona, estaba casado, su esposa se llamaba Marina y tenía al menos un hijo[6]. El obispo lo denominó *opifex*, lo que es tanto como artífice o creador, y la donación contó con el beneplácito del obispo de Santiago Diego Gelmírez, el gran promotor de la fábrica y la sede compostelana. El nombre de Esteban, de presumible origen francés, no coincide con el de ninguno de los responsables de la catedral jacobea citados en otras fuentes.

Lacarra recordó la sucesiva presencia de dos obispos compostelanos de nombre Diego en nuestra diócesis: Diego Peláez, perseguido por

Alfonso VI, se refugió en Aragón, desde donde acudió a la consagración de Leire en 1098[7]. Diego Gelmírez habría pasado por Pamplona justamente en el año 1100, y de nuevo en 1102; además, suscribió la carta de donación a Esteban de 1101. Por su parte, el obispo pamplonés Pedro de Roda consagró la capilla de Santa Fe de la seo compostelana en 1105[8]. Aunque cierta bibliografía antigua consideraba que Esteban había sido maestro de obras al servicio de Peláez, parecen más firmes los argumentos a favor de su vinculación con la obra gallega en tiempos de Gelmírez[9]. El maestro permaneció varios años al frente de la obra pamplonesa, puesto que en 1107 recibió del prelado la mitad del molino de Maurumilio[10].

En 1114 el papa Pascual II exhortaba a Alfonso el Batallador (1104-1134) a prestar su ayuda en la construcción de la seo (*ad iam dictam ecclesiam construendam*), que –según indica– había sido restaurada con la ayuda del propio rey, de su padre y de su hermano (Sancho Ramírez, 1076-1094, y Pedro I, 1094-1104)[11]. Afirmaba el pontífice que la obra precisaba una laboriosa y vigilante instancia, sin la cual no podría avanzar tal y tan grande como había sido proyectada. ¿Acaso se habrían ralentizado los trabajos tras la partida del obispo hacia Tierra Santa?

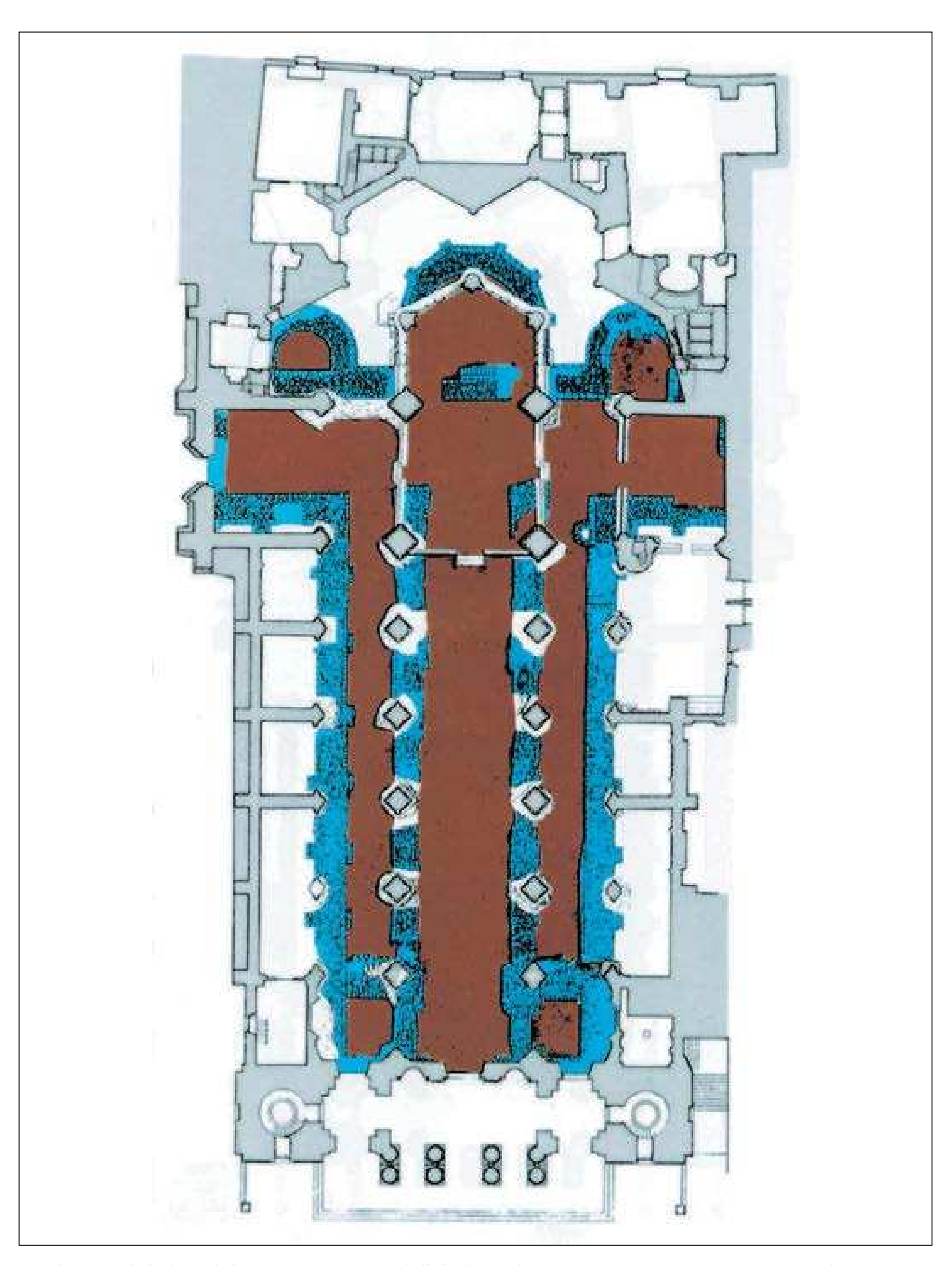
En los años siguientes las obras avanzaron a buen ritmo y previsiblemente también los donativos a la fábrica[12]. El obispo Guillermo Gastón (1115-1122) pavimentó el templo y cerró siete capillas con verjas[13]. Hemos de deducir de ello que al menos cabecera y transepto habían sido concluidos, pero no podemos ubicar con seguridad dichos siete altares en la planimetría del edificio románico. Una carta del obispo Sancho de Larrosa relata la consagración en 1127 (*hec dedicatio ecclesie Pampilonensis fuit facta era Mª Cª LXª Vª*[14]. Igualmente concluyente es la referencia del calendario pamplonés antes citado, donde acompañan a la mención de don Sancho las siguientes palabras: "Este en el año 1127 consagró la Iglesia de Pamplona"[15].

Arquitectura

En noviembre de 1994 una solemne ceremonia celebró la reapertura de la catedral tras la intervención que había renovado la apariencia interna del templo gótico. Las obras incluyeron una larga campaña arqueológica. Salieron a la luz vestigios de época romana, tardoantigua y medieval. Para nuestro interés los hallazgos más importantes fueron la cimentación románica en su totalidad, así como fragmentos de los alzados, en especial la cripta bajo el ábside meridional, las hiladas inferiores de los paramentos exteriores de cabecera y transepto, y muy escasos restos escultóricos. En la actualidad quedan a la vista fragmentos murales románicos en el brazo meridional del transepto y algún que otro sillar reaprovechado en la obra gótica.

Meses después de concluida la excavación, una exposición temporal abierta en el Museo de Navarra presentó las piezas localizadas, una maqueta y la correspondiente planimetría. A la espera de la definitiva memoria arqueológica, el catálogo entonces publicado junto con datos tomados a pie de excavación permiten profundizar en lo referente a la filiación artística del templo[16]. El conocimiento de los focos de los que deriva, especialmente Santiago de Compostela, Conques y San Saturnino de Tolosa, así como el seguimiento de su repercusión en el románico navarro hacen posible conjeturar una reconstrucción hipotética del alzado de su arquitectura.

Trazaba la catedral una planta de cruz latina, en la que un muy sobresaliente transepto (casi 45 m) guardaba una proporción con la longitud de la nave principal (casi 70 m) semejante a la de Santiago de Compostela (97 x 65 m). Se trata de una relación proporcional tan sencilla como apreciada: la sesquiáltera o razón 2:3[17]. Disponía de tres ábsides no yuxtapuestos. El diseño del central, poligonal al exterior y semicircular hacia el interior, se relaciona especialmente con Santiago: también allí encontramos juntos semicírculos (absidiolos de girola y transepto) con polígonos (absidiolos de la girola). Además, la propia capilla mayor gallega, como la de Conques, presenta exterior poligonal perfectamente visible a nivel de tribuna. Aunque existen precedentes de cabeceras poligonales-semicirculares franceses (Santa Radegunda de Poitiers o la iglesia de Nant en Aveyron), e incluso navarros



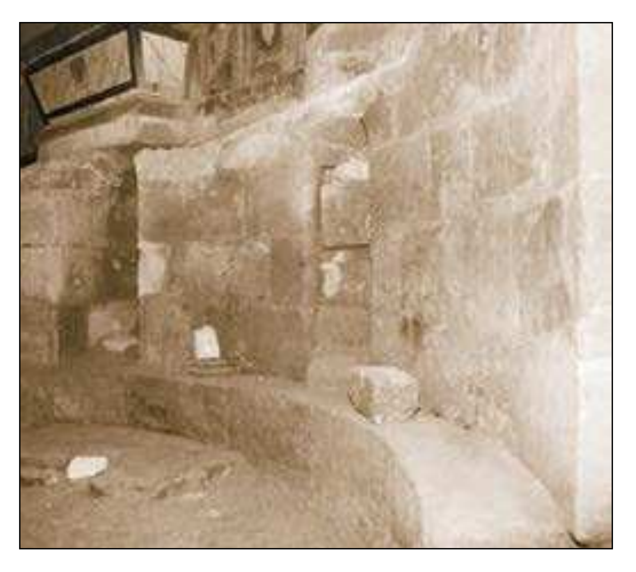
Pamplona, catedral, planta de la cimentación románica hallada durante la reciente restauración (Institución Príncipe de Viana)

(Aralar), su escasez lleva a buscar algún sentido en aquellos casos en que fueron empleadas hacia 1100[18].

La seo pamplonesa simplificó el trazado compostelano y prescindió de rasgos tan significativos como su girola. No es, por tanto, imitación fiel, como por otra parte casi nunca lo fueron las edificaciones medievales respecto de sus modelos. La girola, adecuada para un gran edificio de peregrinación, no halló eco en muchas catedrales románicas a este lado del Pirineo que, como Pamplona, carecían de reliquias famosas.

Los alzados corroboran la vinculación compostelana. Durante las excavaciones fueron localizadas las primeras hiladas de los muros exteriores en la zona de la cabecera, una cripta bajo el ábside meridional, algunos fragmentos escultóricos y numerosas marcas de cantero[19]. Llamó la atención el tratamiento del paramento externo. En su parte baja presentaba el habitual escalonamiento correspondiente a banquetas murales y zarpas de cimentación. Por encima se apreciaban bandas verticales en resalte que venían a enmarcar cada paño. Esta solución, de claro interés ornamental, recuerda a la empleada en la cabecera de Santiago, concretamente en los muros laterales de la capilla del Salvador. La cripta se hizo para responder al declive del terreno en la zona meridional[20].

Con todos estos datos y el estudio de precedentes y derivados resulta posible aproximar una reconstrucción[21]. El ábside central de Irache constituye la referencia más segura, a la que se añaden Santa María de Sangüesa, San Martín de Unx, Santa María de Zamarce y Santa María de Arce, todos ellos descritos más adelante. Para resumir, estimo muy probable que el ábside principal de la catedral pamplonesa hubiese desarrollado exteriormente en altura sus siete paños con ventanas y óculos, concretamente tres ventanas adornadas con sus arquillos sobre columnas (dejando paños ciegos intermedios), cinco o siete óculos ornamentados con molduras ajedrezadas y seis contrafuertes rectangulares en los ángulos. Por encima de ventanas y óculos se elevaría el muro hasta la cornisa, que descansaría en canecillos de temática variada (animales, humanos, vegetales, entrelazos).



Pamplona, catedral, interior de la cripta románica bajo el ábside meridional, fotografiada durante la excavación

El alzado interior absidal presentaría zócalo, ventanas y óculos bajo la bóveda, es decir, tres niveles separados por las correspondientes molduras. El zócalo sería liso, sin arquería. Las tres ventanas, previsiblemente adornadas con sus arquillos sobre columnas, estarían cobijadas bajo una arquería continua. Muy probablemente entre ventana y ventana habría dos arcos ciegos, cuyo encuentro lo formarían dos columnillas con capiteles dobles, lo que daría un total de once arquillos. El efecto sería parecido al de Irache, pero lo imagino mejor resuelto. La restitución del nivel de óculos es más problemática: ¿habría siete, uno por paño, o cinco? ¿existirían arquillos ciegos entre ellos o simplemente estarían adornados con molduras? Al igual que sucedía en planta, los alzados pamploneses derivarían de Santiago y Tolosa, donde hay ventanas y óculos, pero con ligeras diferencias propias del momento en que fueron edificados.

La composición de los ábsides laterales sería más sencilla. Resulta muy habitual en el románico la diferenciación ornamental entre el central, que suele desplegar arquerías ciegas interiores y mayor número de vanos, y los laterales, que resultan comparativamente pobres. Iglesias como Santa Cruz de Olorón, Saint Gaudens, Santa María de Sangüesa, Irache y otras posteriores como San Miguel de Estella acreditan tratamiento diferenciado entre unos y otros ábsides. En con-

secuencia, dispondrían de una única ventana abocinada, con sus arcos y columnillas en ambos haces, quizá acompañada en el interior por arquillos ciegos, como en Sangüesa (no los hay en Irache).

Por lo que respecta al crucero, estimo muy probable la existencia de un cimborrio. No sólo porque se vea en el sello de la Navarrería de 1236[22], cuya fiabilidad será comentada más adelante, sino porque tanto Sangüesa como Irache, Santiago o San Saturnino de Tolosa (incluso secuelas menores como Olleta) vienen caracterizados por la presencia de este elemento.

Las excavaciones desvelaron tres naves, la central más ancha que las laterales. Los muros perimetrales mostraban contrafuertes rítmicamente espaciados, lo que delata el abovedamiento sobre arcos fajones. Los soportes habrían sido pilares compuestos, probablemente de sección cruciforme con semicolumnas adosadas como Aibar. ¿Tuvo tribunas? Desde luego no las hay en ningún templo románico navarro, ni cuando rehicieron la catedral en época gótica se vieron animados a introducirlas. Y sin embargo, existe en la iglesia gótica una escalera de peculiar ubicación, que aprovecha uno de los pilares del brazo sur del transepto. Justamente en ese lugar se sitúan las escaleras de acceso a las tribunas en Tolosa y Compostela. Estoy convencido de que la escalera gótica sustituye a una anterior románica, pero no puedo confirmar si conducía a la tribuna o sólo a la sobrebóveda y tejado. En cuanto a las bóvedas, lo más probable es que una de medio cañón sobre arcos fajones cubriera la nave central. Hay argumentos para sostener que dispuso de cuartos de cañón, pero no sabemos si sobre las colaterales o sobre la hipotética tribuna[23]. No cabe descartar que en algún lugar fuera utilizado el arco apuntado e incluso la bóveda de medio cañón apuntado, puesto que la encontramos en templos navarros que siguen muy directamente sus formas. Las descripciones previas al siglo XVIII hablan de dos torres no demasiado esbeltas sobre los últimos tramos de las colaterales, solución que Moralejo relacionó con la occidental de San Saturnino de Tolosa[24]. Y entre ellas una hermosa portada de la que trataré más adelante[25].

Todas estas características permiten integrar la catedral pamplonesa en una secuencia hispano-languedociana que arranca de Conques (donde encontramos el presbiterio poligonal y las dobles columnas apeando su arquería ciega) y tiene como hitos básicos para el repertorio constructivo pamplonés las iglesias de Tolosa y Compostela. Por supuesto, existen muchos otros edificios relacionados en arquitectura y escultura con esta corriente, a veces con detalles que los emparentan con Pamplona (así los óculos que comparten San Quirce de Burgos o Loarre). A su vez, nuestra catedral se constituirá en el foco difusor hacia territorio navarro. Dentro de este grupo, casi todas las soluciones pamplonesas tienen su directo precedente en Santiago. De allí vino Esteban y el equipo de escultores. Su taller desplegó un repertorio de formas plenamente experimentadas que, seguidas una y otra vez, inauguraron uno de los períodos más interesantes de la historia del arte navarro.

La portada occidental

La catedral consagrada en 1127 pertenecía al pleno románico, período artístico caracterizado por la incorporación de escultura a los puntos de articulación de los edificios, principalmente marcos de vanos, soportes y cornisas. Sus piezas escultóricas se contarían por centenas[26]. De toda esa colección conservamos diez procedentes de la portada principal y alguna más de ubicación diversa.

La portada occidental llegó con pequeños deterioros hasta el siglo XVIII. En 1784 fue iniciada su sustitución por otra más acorde con el gusto de la época, proyectada desde Madrid por Ventura Rodríguez[27]. Con este motivo fueron delineados planos rigurosos. Uno de ellos superpone la nueva planta a la portada románica, que manifestaba la misma estrecha relación con la seo compostelana que hemos encontrado en la arquitectura. Sus dos vanos abocinados y la disposición de sus once columnas (tres y tres a cada lado de las entradas, siendo la central común a ambas) la asemejaban a Platerías en Compostela[28].

Cinco de sus once capiteles se conservan en el Museo de Navarra, todos ellos de dimensiones,



Pamplona, catedral, proyecto de fachada de Ventura Rodríguez (1783) que incluye la planta de la románica todavía existente



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente de la antigua portada occidental de la catedral (aves picoteándose las patas)

repertorio formal y estilo parejos[29]. El más conocido presenta cuatro aves que giran sus cuellos de manera violenta para picarse su pata más adelantada. Las plumas, de acusado relieve, están trabajadas de tres maneras diferentes: las aves del frente muestran en las del cuello menor resalte y las del tronco con notable convexidad; el plumaje de las de los lados menores es rizado, formando bucles muy parecidos a los que el mismo taller emplea a la hora de caracterizar las melenas leoninas. Todas las garras están muy marcadas, con los tarsos perfectamente individualizados, rasgo que será definitorio de sus imitaciones. Las colas de las aves mayores forman hermosas trenzas que delatan otro de los gustos del escultor: la afición por el entrelazo. Por encima aparecen volutas acaracoladas, con astiles festoneados de hojillas lisas, y en el eje una palmeta con incisión vertical. La labra es de excelente calidad y muy efectista, a partir de recursos sencillos. El gusto por el alarde técnico se manifiesta en el vértice, donde un vástago pone en contacto el extremo de la voluta con el dorso del ave[30].

Íñiguez relacionó este tema con la escatología musulmana: serían almas-pájaro que picotean sus patas para liberarse de las ataduras terrenales[31]. A mi entender no hay nada de eso. Se trata de un motivo ornamental cuya trayectoria podemos seguir con bastante aproximación desde la miniatura a la plástica y que pertenece al mismo repertorio que los leones que se muerden las patas y los animales que se devoran unos a otros, sin que de todo ello se haya podido probar otra intención que la ornamental[32]. En efecto, la manera de funcionar constatable en estos talleres parte de la libre variación y combinación de una serie de motivos, persiguiendo una y otra vez evitar las reiteraciones en un mismo conjunto y componer piezas de notable valor ornamental.

Un segundo capitel está decorado con trenzado de tallos triples en el que asoman grandes margaritas y hojas digitadas. La trenza central termina en tallos vueltos con hojas digitadas; las intermedias culminan uno de sus extremos en abanicos rematados en botones; otros parecen brotar de las dos cabezas monstruosas esquinadas, con grandes fauces rebordeadas, orejillas casi circulares y pómulos marcados. El tercer capitel organiza sus caras en dos niveles de hojas hendidas festoneadas, de indudable éxito entre las secuelas de la catedral. El cuarto dibuja trenzas con hojas lisas de remate alancetado y tallos terminados a veces en cabezas de aves. Y el quinto, muy estropeado, se ocupa con "leones patilargos" que muestran el dorso arqueado, la cabeza hacia abajo sin apenas cuello y patas muy largas terminadas en garras de tarsos individualizados; encima, cabezas monstruosas ocupan las esquinas.



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente de la antigua portada occidental de la catedral ("leones patilargos")



Pamplona, Museo de Navarra, ménsula procedente de la antigua portada occidental de la catedral (monstruo antropófago)



Pamplona, Museo de Navarra, ménsula con inscripción procedente de la antigua portada occidental de la catedral

En una ménsula fue labrada una cabeza "leonina", con melena de mechones triples terminados en círculos, grandes ojos y fauces prominentes de temibles dientes triangulares que aprisionan, con ayuda de unas patas de forzada colocación, una figura humana violentamente dislocada y curvada en arco, genialidad del escultor. La otra ofrece asimismo rasgos prominentes[33]. De sus mandíbulas probablemente colgaba alguna figura hoy perdida. Llama la atención el modo como está realizado el "cuello", con mechones rizados como los del plumaje de las aves laterales. Presenta la inscripción EX INCARNATI DE VIRGINE TE(M)P(O)RE XP(IST)I. Tres piezas más se consideran procedentes de la portada[34]: un pesebre sobre el que vemos las cabezas del buey y la mula de una Natividad[35], y dos personas sentadas, una tocada con bonete que confecciona calzado y otra descabezada con orlas en el vestido.

Los precedentes de todo el conjunto se hallan en Tolosa y Compostela[36]. Aves picoteándose con cuellos entrecruzados o no abundan en miniaturas languedocianas de la época[37]. Los paralelos escultóricos más cercanos se encuentran a los pies del Santiago y en la ménsula norte de la puerta Miègeville. El tema viajó a Compostela, donde fue estilizado en la parte inferior del Abraham de Platerías (destinado a la puerta occidental). En Pamplona el motivo tomará nueva vida, gracias a esta "procesión" de aves, y se difundirá entre las secuelas de la catedral. También las volutas festoneadas se relacionan con capiteles del deambulatorio de San Saturnino y, especialmente, de los muros perimetrales de las na-



Pamplona, Museo de Navarra, ménsula procedente de la antigua portada occidental de la catedral (vista frontal de la anterior)



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente de la antigua portada occidental de la catedral (hojas hendidas festoneadas)

ves. Dicho motivo se empleó en Moissac, Compostela y otros lugares, donde fue tratado con las maneras propias de cada maestro o taller. Un capitel emplazado en el exterior de la capilla compostelana de Santa Fe desarrolla la trenza que hemos descrito en el segundo capitel, en cuyo interior asoman formas vegetales[38]. Los remates en abanico habían tenido una larga vida en el Midi (en Conques con "botones" cóncavos, no convexos). Las cabezas monstruosas comparten rasgos con capiteles de Platerías y Tolosa (puerta occidental). También el tercer motivo tiene paralelos tolosanos (San Saturnino y San Esteban) y compostelanos (columna central de Platerías, cuyo escultor también quiso alardear tallando husos bajo las volutas). Otro capitel de Platerías con trenzas se asemeja al cuarto; pero motivos semejantes aparecen asimismo en la portada occidental de San Saturnino. Leones y cabezotas del quinto abundan en el repertorio hispanolanguedociano. Los nexos más próximos los vemos una vez más en la puerta occidental de San Saturnino y en Platerías. Ménsulas y atuendos de los personajes relivarios tienen sus paralelos en Santiago (el cuello del zapatero, las orlas losanjeadas del vestido del descabezado, los pliegues en triángulos y rombos hendidos) y Tolosa[39], pero los pamploneses fueron elaborados por un artista insulso[40].

Capiteles y ménsulas son obra de un taller cohesionado. Como conclusión podemos decir: primero, que la composición de la portada fue rigurosamente copiada de Platerías; segundo, que los motivos empleados nacieron y se desarrollaron en Tolosa; tercero, que con dicho repertorio trabajaron los escultores de Platerías, donde encontramos detalles de gran cercanía respecto de Pamplona; y cuarto, que las obras implicadas de Tolosa y de Santiago tienen una cronología muy cercana, puesto que todas ellas se consideran terminadas para 1112-1116 (Platerías) o 1118 (San Saturnino)[41]. También para ambas fábricas se han supuesto acontecimientos que justificarían el cierre provisional de los talleres escultóricos. En Santiago, por las revueltas de 1117 y en Tolosa tras la muerte de Raymond Gayrard en 1118[42]. En consecuencia, todo lleva a pensar que en Pamplona trabajó un taller de formación tolosana que había colaborado en la portada de Platerías. Y que la portada pamplonesa pudo haberse realizado entre 1112 y la consagración de 1127, aunque existen argumentos para sostener una ejecución muy cercana a 1117-1118.

La autoría de la portada pamplonesa venía siendo atribuida por la historiografía tradicional al Maestro Esteban, para quien llegó a proponerse una dilatadísima actividad por todo el Camino de Santiago, a partir de su identificación con el "Maestro de Platerías". Hoy nadie acepta la posibilidad de semejante trayectoria. Moralejo identificó a Esteban con el arquitecto que introdujo un cambio en las obras compostelanas a partir de la capilla de Santa Fe, no por casualidad consagrada por el obispo de Pamplona Pedro de Roda, que había sido monje de Conques. Parece probable su condición de tracista y responsable inicial de la fábrica pamplonesa. Maestro viajero, lo hemos visto en Pamplona antes de 1101, en dicho año y en 1107. ¿Pudo compatibilizar la dirección de ambas fábricas? Desde luego, así lo harían tiempo después importantes maestros góticos, pero en obras no tan distantes. ¿Y ser además habilidoso escultor al tanto de lo que se creaba en Tolosa? Eso ya es más difícil. La catedral pamplonesa exigió la presencia desde el principio de buen número de canteros y un nutrido grupo de escultores. Probablemente el colectivo se iría renovando. Sabemos que a Jaca llegó un escultor tolosano seguidor de Gilduinus,

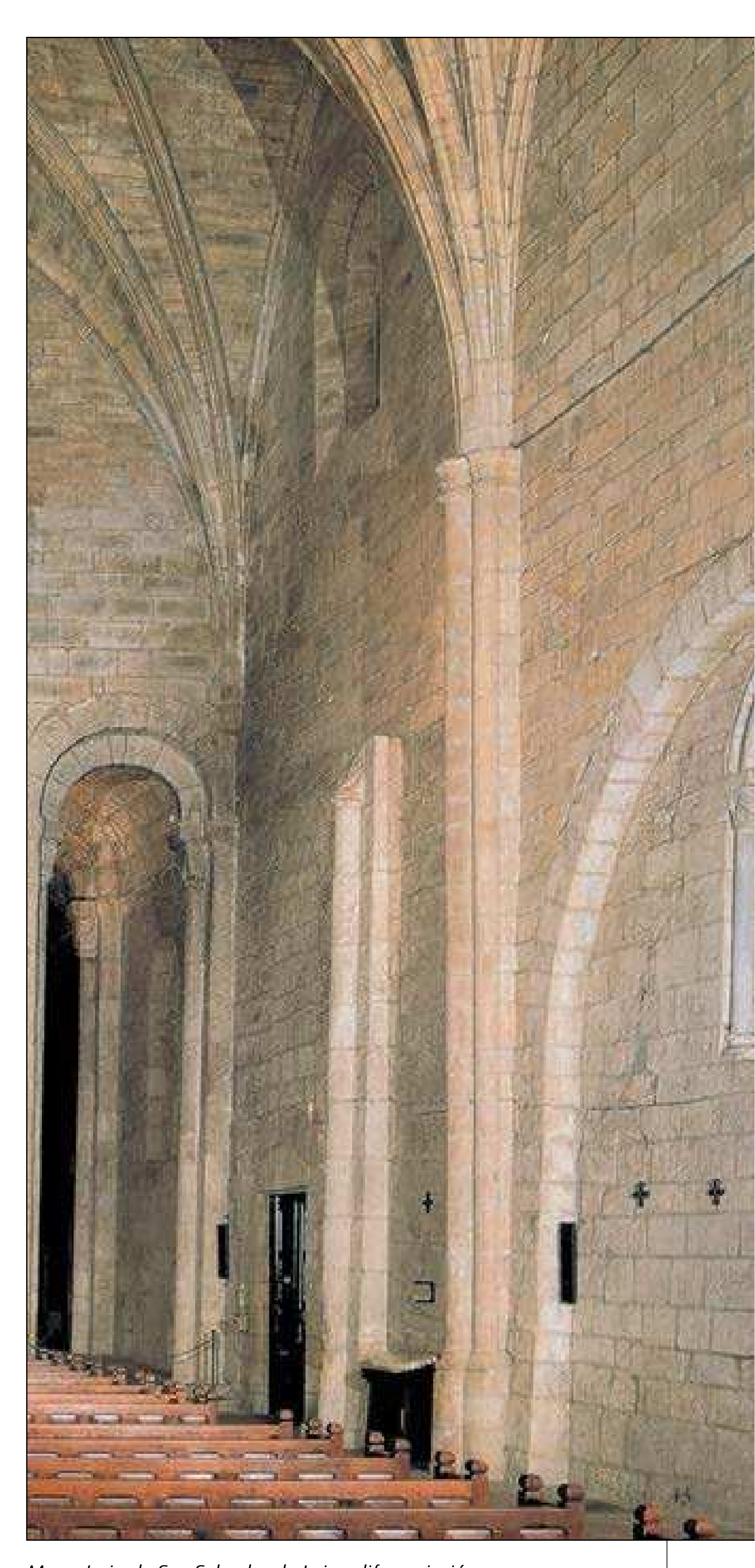
también que otro escultor de formación jaquesa trabajó en San Saturnino de Tolosa. Estos y otros comportamientos semejantes demuestran la movilidad de los maestros románicos, que parecen funcionar como los talleres escultóricos góticos. Constituidos por un colectivo reducido, a él se sumaban nuevos artistas que podían permanecer o desplazarse a otras fábricas. En consecuencia, lo más sensato es no poner en el zurrón de la personalidad artística de Esteban la labra de todos los capiteles de nuestra portada (ni de los relieves, de inferior calidad), aunque no estimo abusivo hablar de manera genérica del "taller de Esteban", entendiendo como tal a todos los colaboradores de la fase románica iniciada bajo dirección de dicho maestro[43].

El primer eco de la catedral de Pamplona

La construcción de la catedral produjo un efecto inmediato. En un momento de expansión socioeconómica y demográfica, la necesidad y el anhelo de renovación llevó a que se edificaran en todo el reino iglesias apropiadas a las nuevas circunstancias. Lo que se ofrecía entonces era muy superior a lo anteriormente construido. Basta comparar dimensiones y calidad del prerrománico conservado (por ejemplo, la modesta San Miguel de Villatuerta, en la que habían intervenido el rey y el obispo) con la arquitectura y ornamentación de obras del mejor románico pleno. Trataremos aquí un primer grupo caracterizado por la cercanía de su repertorio formal al "taller de Esteban".

La terminación de Leire

A comienzos del siglo XII los monjes decidieron derribar la vetusta edificación prerrománica, alzar nuevos muros perimetrales con dos portadas y plantear una cubierta lígnea que aprovechara pilares preexistentes. La iglesia así constituida perduró hasta finales de la Edad Media, cuando edificarían una gran bóveda gótica. Emplearon fórmulas del pleno románico, con sus sillares más uniformes, su más perfecta articula-



Monasterio de San Salvador de Leire, diferenciación de campañas constructivas en el muro meridional de la iglesia

ción de espacios y unidades estructurales, así como su generalizada integración de la escultura en la arquitectura. No sólo cambió el aparejo, también lo hizo el alzado de los muros, al disponer interiormente grandes arcos ciegos que cobijaban ventanas. El nuevo partido se aprecia con nitidez en el muro meridional. En su tramo oriental mantuvieron el soporte dispuesto décadas atrás para continuar la obra del siglo XI. A continuación edificaron tres nuevos tramos, con sus correspondientes soportes, arcos ciegos y ventanas. No pudo abrirse la del tramo oriental, por el soporte preexistente, ni la del occidental, de extensión reducida por el enorme grosor del hastial que contiene la escalera de la sobrebóveda (por cierto, dicho espesor es semejante al de la seo iruñesa, en cuyo interior también iba alojada una escalera). Es admisible identificar al maestro director de esta fase con el *Fulcherius* mencionado en la inscripción de un contrafuerte septentrional, el primero de la ampliación (*Magister Fulcherius me fecit*).

La nueva obra fue dotada de dos portadas, una en el muro meridional y otra a los pies. La meridional, emplazada en el segundo tramo de la ampliación, consta de tímpano con crismón y tres arquivoltas lisas aboceladas sobre columnas de capiteles decorados[44]. Los motivos pertenecen al repertorio de la portada catedralicia: tallos triples enlazados rematados en abanicos con botones, monstruos de esquina de cuyas fauces brotan hojas irregularmente nervadas, tallos sinuosos que culminan en hojas lisas alancetadas, etc. Encontramos aquí por primera vez algo que será constante entre los maestros menos dotados, que han aprendido ciertas nociones en uno de los grandes talleres pero que desconocen las normas compositivas: toman de manera aislada uno o más de los motivos del repertorio de su taller y los colocan sin respetar proporciones. El tímpano descansa sobre dos ménsulas igualmente derivadas de la catedral: una cabezota monstruosa de ojos hundidos y muy resaltadas cejas, de cuya boca asoman dos piernas humanas, y otro bulto quizá resto de una cabeza bovina. Otras piezas escultóricas se reparten por las ventanas. El repertorio es semejante: cabezas humanas, palmetas, tallos rematados en hojas



Monasterio de Leire, puerta meridional de la iglesia

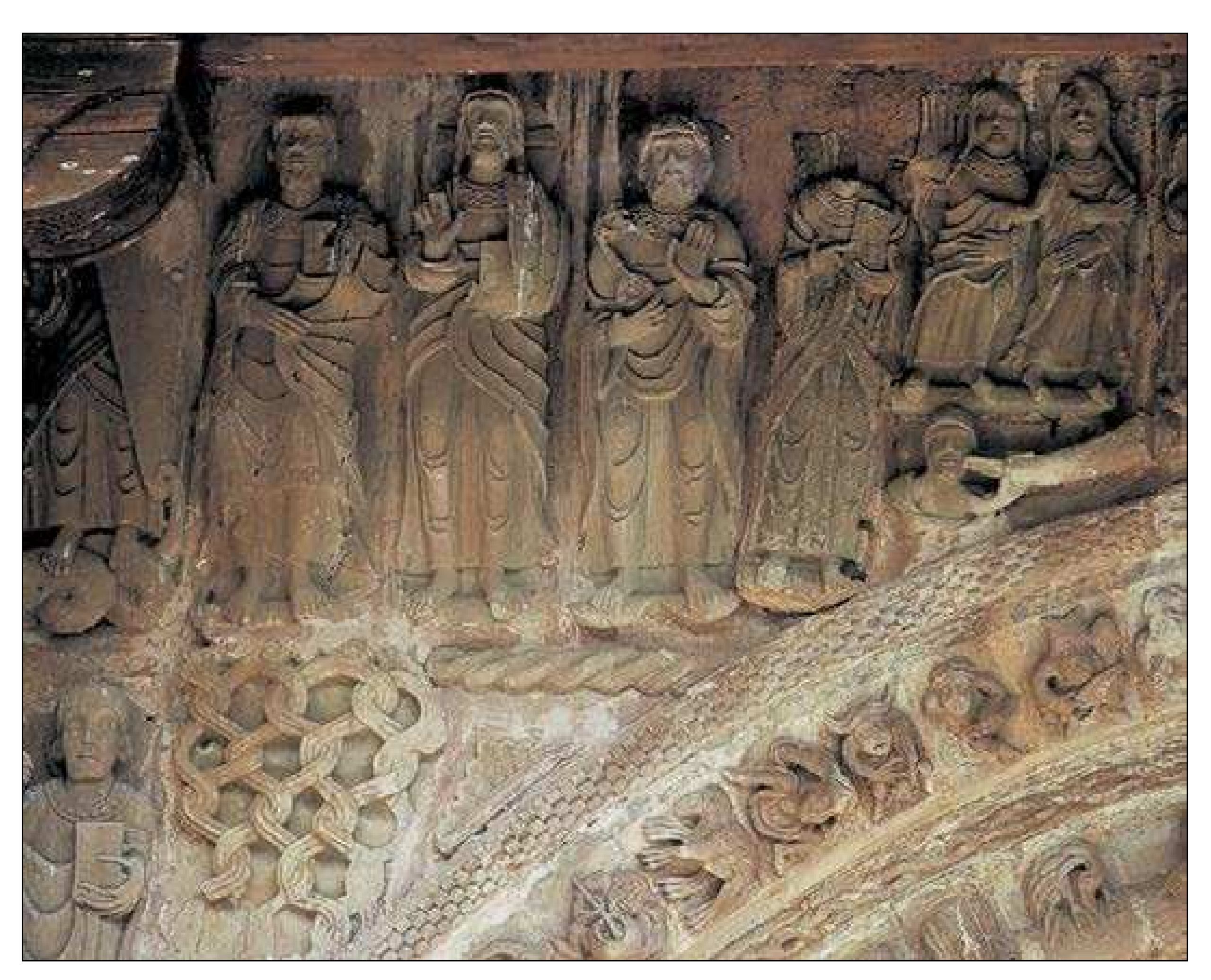
diversas, roleos y trenzados, cintas perladas, abanicos abotonados, etc. Destacan los emplazados sobre la puerta meridional: uno tiene máscaras esquinadas de cuyas bocas brotan patas de tarsos individualizados y el otro dos aves que entrelazan sus cuellos y pican sus patas, de indudable sabor pamplonés-tolosano-compostelano.

Mucho más compleja es la portada occidental. Consta de un gran tímpano sostenido por montantes, prolongados en dos ménsulas, y por una columna de parteluz. Las tres grandes arquivoltas apean en tres columnas a cada lado. Una cuarta arquivolta arranca de los montantes externos. La ornamentación llena todas las superficies, salvo los fustes. El tímpano está ocupado por siete personajes de tamaño decreciente. En el centro, Jesucristo bendice y sujeta un libro. A su derecha, María, ricamente vestida, enseña ambas palmas de las manos alzadas ante su pe-



Monasterio de Leire, portada occidental de la iglesia

cho. A la izquierda de Jesús, imberbe y con libro, San Juan Evangelista. A la derecha de María, San Pedro con las llaves, y una figurita sentada que escribe. A la izquierda de Juan, otro apóstol, en el que algunos han querido ver a Santiago o a un evangelista, y los vestigios de otro personaje. Todos ellos apoyan los pies en cuadrúpedos solos o por parejas. Enmarca el tímpano un friso curvo de palmetas en herradura, tema típicamente languedociano de muy tosca factura, y lo sostienen dos ménsulas, una con cabeza de buey y otra de león, combinación que en el románico parece



Monasterio de Leire, portada occidental de la iglesia, detalle de la enjuta septentrional (ángulo superior izquierdo)

haber evocado la puerta del Templo de Jerusalén edificado por Salomón[45].

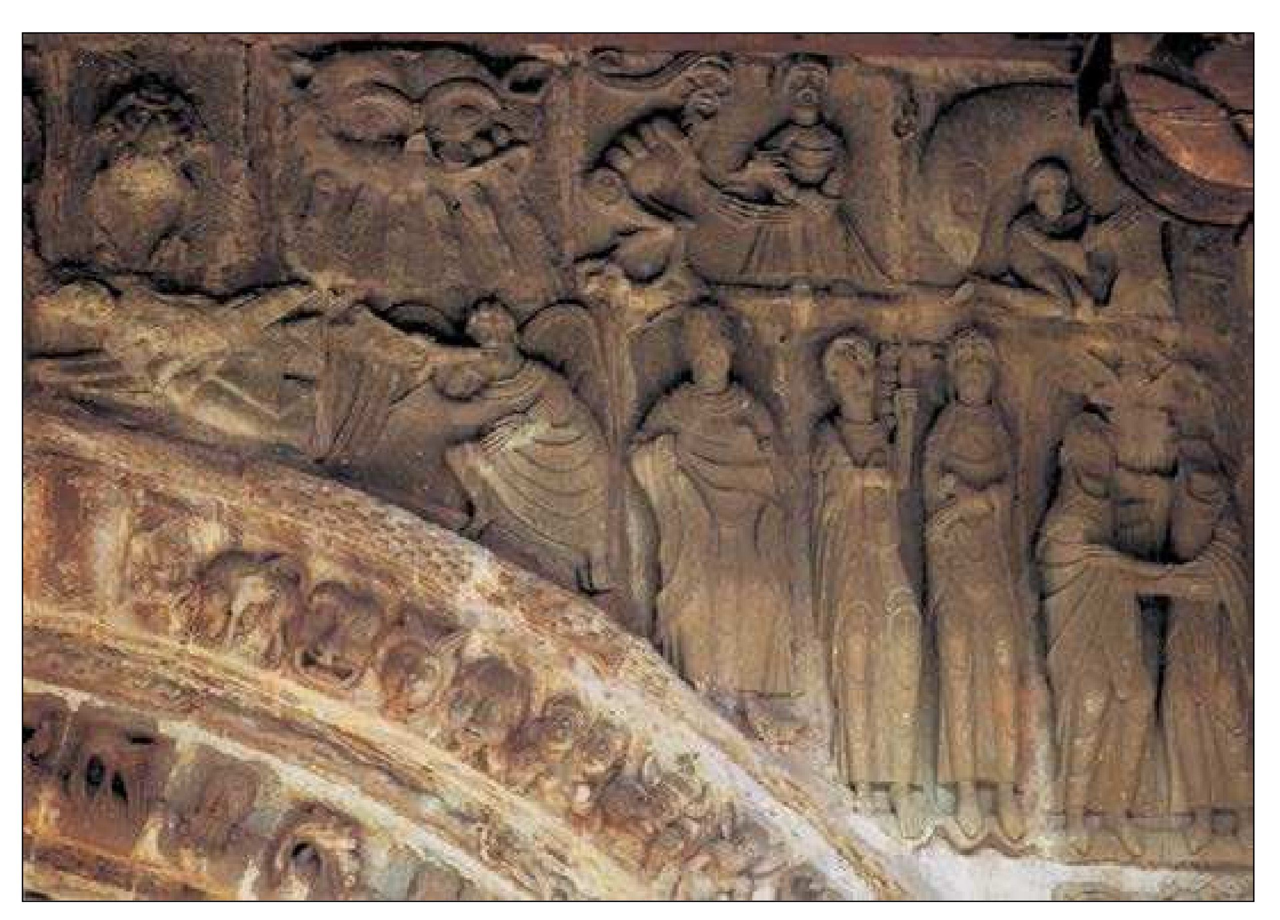
El programa figurativo continúa en las enjutas. En el ángulo superior izquierdo (del espectador), Cristo con su nimbo crucífero, San Pablo y San Pedro. En el extremo, San Miguel alancea un dragón áptero serpentiforme. Debajo, un santo abad con báculo y mitra que tradicionalmente se considera San Virila, abad legerense protagonista de un célebre milagro. Junto a San Pedro, otra figura erguida, sin cabeza, señala el libro que porta. Llegando ya a la zona central, junto a una mano suelta abierta mostrando la palma, dos figuras femeninas con toca, quizá las santas Nunilo y Alodia[46]. Debajo de sus pies, un personaje hace sonar una enorme bocina, como en las habituales representaciones del Juicio Final (pero no veo las alas que según algunos lo identifican como ángel). Viene a continuación, hacia el centro, otra figurita que cruza torpemente los brazos. Pese a portar nimbo circular no ha sido identificada.

En la enjuta derecha, Anunciación y Visitación. Gabriel y María están de pie, el arcángel descalzo lleva una cruz aguzada y oprime algo contra el pecho. Es muy curiosa la manera como se han representado las alas, cuyas plumas se confunden con el dorso del manto. María, con toca, agarra con su mano derecha su muñeca izquierda, en un gesto muy peculiar. El abrazo entre María e Isabel tiene lugar bajo la presencia de un ángel. Ambas mujeres son de menor tamaño que las figuras de la Anunciación y han perdido sus cabezas, lo mismo que el ángel. Junto a la Anun-

ciación, hacia el centro, otra figura de pie, nimbada y estropeada, fue identificada por Tyrrel como Isaías[47]. A su lado otro ángel suena una bocina. Bajo la Visitación un tallo triple trenzado ocupado por palmetas, panelas nervadas y grandes racimos de uva esconde una figura humana que agarra los frutos[48]. En el registro superior de esta enjuta derecha, empezando por el extremo exterior, un hombre lleva al hombro un gran pez[49]. A continuación, un esqueleto guía a una mujer, junto a una enorme cabeza monstruosa. Es habitual en figuraciones infernales románicas la yuxtaposición de la boca de Leviatán con la conducción de los condenados a manos de demonios, que a veces toman apariencia de esqueletos. Los seis relieves del centro de la portada resultan de muy difícil lectura, por su deterioro.

Los capiteles despliegan motivos que nos resultan parcialmente conocidos: cuadrúpedos de dorso arqueado y largas patas, que recuerdan a los "leones patilargos" pamploneses, acompañados de cabezotas monstruosas; mujeres en cuclillas que se mesan los cabellos; parejas de dragoncillos que muerden sus propias patas y entrelazan los largos cuellos bajo volutas y hojas lisas alancetadas; personas entre palmetas incisas; palmetas dentro de diseños triangulares acompañadas en las esquinas por cabezas monstruosas; trenzado de tallos triples con remates abotonados y cabecitas humanas esquinadas; aves que se picotean sus propias patas bajo volutas[50]; y hojas lisas hendidas incurvadas con bolitas. Es el repertorio de la portada pamplonesa pero simplificado (volutas sin festones, leones sin "lianas", aves con un único tipo de plumas, etc.). Ocupan los cimacios los típicos roleos con palmetas languedocianos o bien con trifolios asimétricos, ajedrezados y dobles molduras de nacela.

La arquivolta interior cuenta con un grueso bocel a cuyos dos lados se labraron formas orgá-



Monasterio de Leire, portada occidental de la iglesia, detalle de la enjuta meridional (ángulo superior derecho)



Monasterio de Leire, portada occidental de la iglesia, detalle del tímpano y primera arquivolta

nicas que asemejan patas, brotes vegetales o racimos. La segunda se llena con un interminable repertorio de leones, lobos, osos, grifos y aves en sus habituales posturas hieráticas o atacándose sus propias patas u otra parte del cuerpo. Lo alterna con cabezotas animales o humanas y figuras de cuerpo entero. En la tercera domina otra vez un grueso bocel, pero en este caso mientras en su parte inferior se mantienen los "brotes", acompañados de garras animales e incluso una mano, en la superior vuelven a aparecer animales enteros, cabezotas y todo tipo de objetos (botas, redomas, espirales, etc.), con un aumento del número de cabezas humanas. En la exterior, reencontramos las cabezotas, figuras humanas y animales de la segunda, a los que se añaden cabezas demoníacas, torsos de avaros con enormes bolsas al cuello, músicos (flautista, arpista), un espinario, otros humanos en postura fetal, mujeres que se mesan los cabellos, serpientes enroscadas, etc. Entre cada una de las arquivoltas se extienden molduras decoradas con ajedrezado, roleos, palmetas, entrelazos y animales en persecución.

Los relieves laterales, emplazados en el frente de los montantes, constan de dos leones y una persona a cada lado. Los de la izquierda están mejor conservados. El león inferior tiene entre sus patas una figura humana. Ambas fieras lucen melenas diferentes: uno con escasos mechones avolutados y otro con sucesión de mechoncillos que se extienden por el lomo. Presentan cuellos muy cortos y garras de tarsos muy individualizados, como era de esperar por su filiación estilística. La figura de la izquierda está de pie, es joven imberbe, va nimbado y sujeta con la izquierda un libro sobre el que coloca los larguísimos dedos pulgar, índice y corazón de la derecha.

¿Qué quiere contar toda esta acumulación de personajes? Resultan discernibles tres ideas básicas: escenas relacionadas con la titularidad del cenobio, con el destino de los hombres en el Jui-

cio Final y con las reliquias custodiadas por los monjes. Domina la imagen titular del Salvador, duplicada en el centro del tímpano y en la enjuta superior izquierda (la derecha, es decir, la principal, si lo miramos desde el punto de vista de las propias esculturas), con San Pedro y San Pablo, santos de especial devoción benedictina. La presencia de María resulta algo menos destacada: en el tímpano, a la derecha de su Hijo, y en la enjuta izquierda, en dos pasajes del ciclo de Infancia. Creo adecuado relacionar esta doble orientación de la portada con la consagración de 1098, en la que –como he expuesto– se habría dado entrada a la Madre de Dios en la titularidad del cenobio dedicado a San Salvador.

Un segundo grupo de imágenes tiene como denominador común el Juicio Final, tema predilecto de las portadas de poniente: ángeles trompeteros, Leviatán, demonio que conduce a la mujer y otras figuras diabólicas peor conservadas. Faltaría un San Miguel con la balanza, que quizá estuvo en el deteriorado relieve axial. Y cabría añadir labras sueltas de motivos que suelen tener sentido negativo, como el avaro con bolsa al cuello o el espinario, o que suelen asociarse con vicios, como el hombre con el enorme pez[51].

Y un tercer grupo, al igual que en otras portadas de la época, incluiría santos cuyas reliquias se conservaban en el interior: Virila, las mártires Nunilo y Alodia (para algunos autores una ofreciendo el cuello al verdugo), cuyos restos constituían uno de los tesoros más preciados de los monjes legerenses, y quizá Marcial o Emeterio y Celedonio.

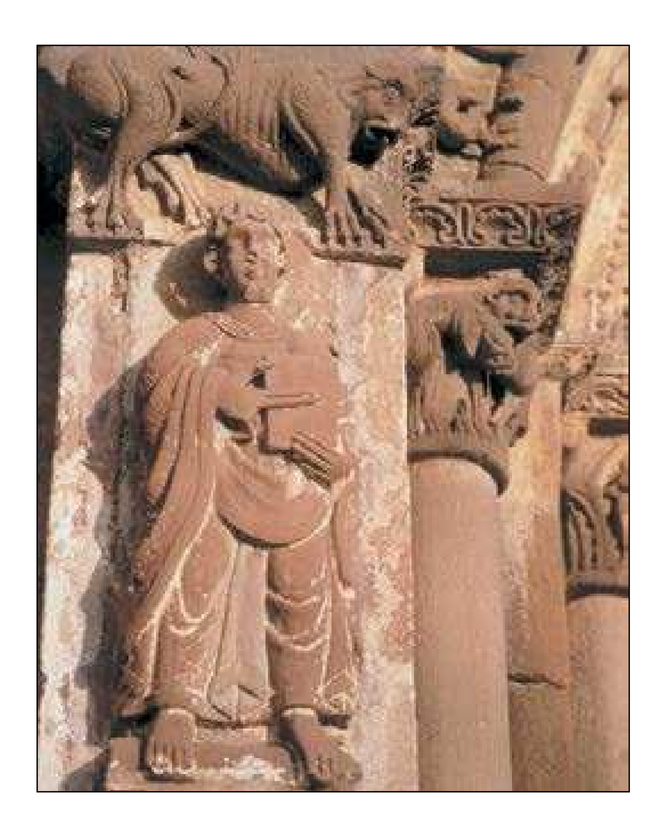
Con estas tres ideas se compuso el núcleo significativo, organizado de manera poco satisfactoria, como cabe esperar de una obra tempranera. Los responsables enriquecieron el conjunto con soluciones propias de su tradición (animales bajo las figuras del tímpano, como en Tolosa y derivadas) y con una acumulación desordenada de motivos. Esta es la impresión que causan las arquivoltas. Vemos en ellas multitud de asuntos que normalmente pueblan espacios marginales, especialmente canecillos de cornisa. Parece como si hubieran decidido recopilar toda esta variada temática sin más voluntad que la ornamental. En muchos casos son figuras de carácter negativo[52], pero no forman parte de un programa estructurado, como tampoco lo hacen ciertos capiteles historiados en otras portadas de la época.

Casi todos los historiadores han sostenido que la portada es el resultado de al menos dos fases de trabajo, en razón de las diferencias constatables entre capiteles y tímpano. Entendían que en un primer momento se habrían labrado una serie de piezas, coetáneas de la consagración de 1098, montadas dentro de un nuevo conjunto ya en el siglo XII. A tal adaptación correspondería el friso de palmetas que enmarca el tímpano[53]. A mi juicio, el estudio detallado certifica que no existen diferencias de estilo causadas por la sucesión de escultores. Toda la labra responde a las pautas propias de un taller. Admito que hay distintas maneras de trabajar los plegados, por ejemplo en las mangas y en los bajos de los mantos (unos acampanados, otros sin vuelo; unos rectos, otros con remates triangulares o romboidales hendidos). En la manera de tallar ojos, cabellos, orlas de vestidos, posición y tamaño de las manos, siempre encontramos más de una solución. Pero estos recursos aparecen en unas y otras figuras indistintamente, es decir, no hay un grupo que reúna una misma serie de rasgos, diferenciado de otro grupo que manifieste otra serie. Tales diferencias de detalle responden a un repertorio que permitía cierta variación sobre pautas comunes, usuales en el ámbito hispanolanguedociano del primer tercio del siglo XII[54].

La mayor parte de los estudiosos han señalado los nexos estilísticos e iconográficos de la portada legerense con el "taller de Esteban", pero no hemos de identificar al principal de sus escultores con el autor de las mejores piezas catedralicias[55]. En su labor simplifica los esquemas pamploneses y acude a soluciones muy propias que reitera por toda la portada. Por ejemplo, no sabe qué hacer con las manos de sus personajes femeninos. Coloca a la Virgen del tímpano "manos arriba". En otros casos intenta que una mano sujete torpemente la otra o que agarre a la persona que está a su lado[56]. Algo parecido advertimos en la reiteración de determinados animales (aves que se picotean las patas en capitel y arquivoltas de la portada, y en una ventana interior), en la repetición de esquemas de plegados, etc. Estoy

convencido de que si tuviéramos más labras de la iglesia catedral podríamos rastrear la personalidad artística de alguno de los escultores legerenses, puesto que, además de los capiteles, ciertos relieves repiten detalles existentes en las escasas piezas pamplonesas. Así, las prolijas orlas y los plegados triangulares y rectangulares hendidos tienen su antecedente en las que adornan cuello y bajos de la figura descabezada.

Otros detalles individualizan las maneras de hacer del principal de los escultores. Sus rostros no son las típicas caras tolosanas rellenas, mofletudas, de barbilla prolongada, sino que los pómulos van hundiéndose hacia las órbitas de los ojos, para luego recuperar volumen hacia la frente, dejando un arco supraciliar prominente. Ello se acompaña de ojos globulosos cuyos párpados se trabajan con doble incisión. Creo que este gusto por el modelado de las superficies faciales deriva del maestro del Abraham de Platerías, que habría trabajado para la puerta occidental compostelana. Otro rasgo peculiar es el modo de hacer el cabello, en gruesos mechones rizados aplicados a la frente y que brotan de modo parecido en las barbas, tratamiento que recuerda a Platerías (San Andrés del montante interno) y a ciertas soluciones tolosanas. Estaríamos ante un escultor formado en Santiago que habría integrado el "taller de Esteban" y que luego marchó a Leire.



Monasterio de Leire, portada occidental de la iglesia, detalle de la jamba septentrional

Vayamos ahora a la cronología. Unos han fechado toda la portada todavía en el siglo XI; otros la entienden empezada entonces y montada con nuevas piezas entrado el siglo XII; otros la han llevado a la segunda mitad del XII, e incluso hubo quien consideró ciertos elementos, como las arquivoltas, de época gótica (fines del siglo XIII o primer cuarto del XIV)[57]. Ya he expuesto que en mi opinión esta portada conecta con la catedral de Pamplona. ¿Podría haber sido anterior? Es difícil pensar que un jefe de taller torpe trajera por sí mismo a Navarra soluciones compostelanas y tolosanas, antes y sin ninguna conexión con el taller de mayor calidad que trabajó en Pamplona. Estimo probado, por tanto, que ha de ir después de dicha portada, para la que he propuesto una cronología posible entre 1112 y 1127, con una data probable hacia 1118. Es nuestro término *post quem*. Por otra parte, aquí no hay nada derivado del claustro pamplonés, que como más tarde veremos dejó enorme huella en Navarra, incluso en edificios cercanos a Leire. El claustro se fecha con comodidad en la década de los treinta, lo que nos daría un término *ante quem*, porque es difícil imaginar que los monjes de uno de los monasterios más importantes del reino encargaran la gran puerta de su iglesia a un maestro que había quedado absolutamente superado. Ambos términos enmarcan el trabajo de esta portada aproximadamente entre 1120 y 1135.

La constitución del foco sangüesino: Navascués, San Nicolás y la Valdorba

Volvemos a encontrar a escultores de Leire cerca, en iglesias de Navascués y Sangüesa. Santa María del Campo de Navascués presenta nave única, con ábside semicircular y tres tramos de diferente longitud. Sobre el segundo se alza una torre, lo que le proporciona un perfil heredado



Navascués, Santa María del Campo

de la arquitectura prerrománica. Los tramos orientales de la nave muestran parejas de arquillos ciegos, que me recuerdan a la pareja de arcos románicos dispuestos en el muro sur de Leire para panteón de los reyes de Pamplona. ¿Pudieron haber tenido una finalidad funeraria?[58]. En toda la construcción es apreciable una notable maestría en el labrado y colocación de los sillares.

La ornamentación escultórica se reparte irregularmente. Ventanas y portada se conforman con molduras ajedrezadas o adornadas de rosetas y roleos de triple hoja, cuyos antecedentes vimos en Leire. Las ventanas de la torre tienen un capitel sencillo de hojas lisas, y algunos contrafuertes rematan en doble registro de palmetas puntiagudas (como el cimacio del primer capitel legerense). Sostiene el alero un hermoso conjunto de canecillos, evidente derivación del taller de Leire y labrados por una de las manos que trabajaron en su portada. Lo delatan los motivos representados (cabezotas monstruosas, aves que se pican las patas, otras que unen simétricamente sus picos, leones "patilargos", cuadrúpedos agazapados, ciervos, andrófagos, hombre con pez, águilas explayadas, etc.) y sus rasgos formales. Las figuras humanas lucen rostros con el mismo hundimiento de órbitas, las mismas orejillas, etc., que describíamos allí[59]. La ornamentación interior se reduce a dos capiteles y a molduras de imposta de los pilares adosados. Los capiteles también derivan del cenobio benedictino, están tratados de manera mucho más lineal, sin el gusto por el volumen prominente que se



Navascués, Santa María del Campo, detalle de los canecillos de cornisa

repite en los canes de esta iglesia. Uno presenta gruesas hojas lisas de arista central, acompañadas de hojitas menores. El otro, dos palmetas invertidas en las esquinas envueltas en tallos ovalados de los que brotan hojillas triples enlazadas, copiado del exterior de una de las ventanas legerenses[60]. Son obra de un cantero menos diestro, que hizo lo que pudo a partir de un diseño proporcionado por el maestro principal.

En resumen, cabe distinguir dos escultores. Un maestro, venido de Leire, se hizo cargo de los canecillos[61]. Tiene un claro sentido del volumen y un repertorio altamente ornamental. Al otro atribuyo los capiteles interiores y los enmarques de vanos (puerta y ventanas). Sus motivos también proceden de Leire, pero carece de sentido del volumen. Ambos trabajaron probablemente a la vez, o en todo caso el maestro de Leire intervino al final, cuando sólo quedase por rematar la cornisa. La cronología adecuada corresponde a los años treinta del siglo XII, o como muy tarde a comienzos de los cuarenta, siempre después de que hubiera sido concluida la portada legerense[62].

San Nicolás de Sangüesa sobrevivió hasta el siglo XIX, pero hoy sólo conservamos noticias insuficientemente descriptivas y una rica serie de capiteles y canecillos. Según cuenta Madrazo, se trataba de un edificio pequeño, de tres naves culminadas en tres ábsides, los laterales semicirculares y el central poligonal, lo que la sitúa directamente en la estela de la catedral pamplonesa, a cuyo arcedianato de la mesa pertenecía[63]. Estuvo abovedado con cuartos de cañón en las laterales (como Aibar). Llama la atención el que los soportes interiores fueran cilíndricos (como los de la iglesia sangüesina de Santiago, muy posteriores y derivados de Roncesvalles). No es posible emitir un juicio acerca de la época en que fueron edificados.

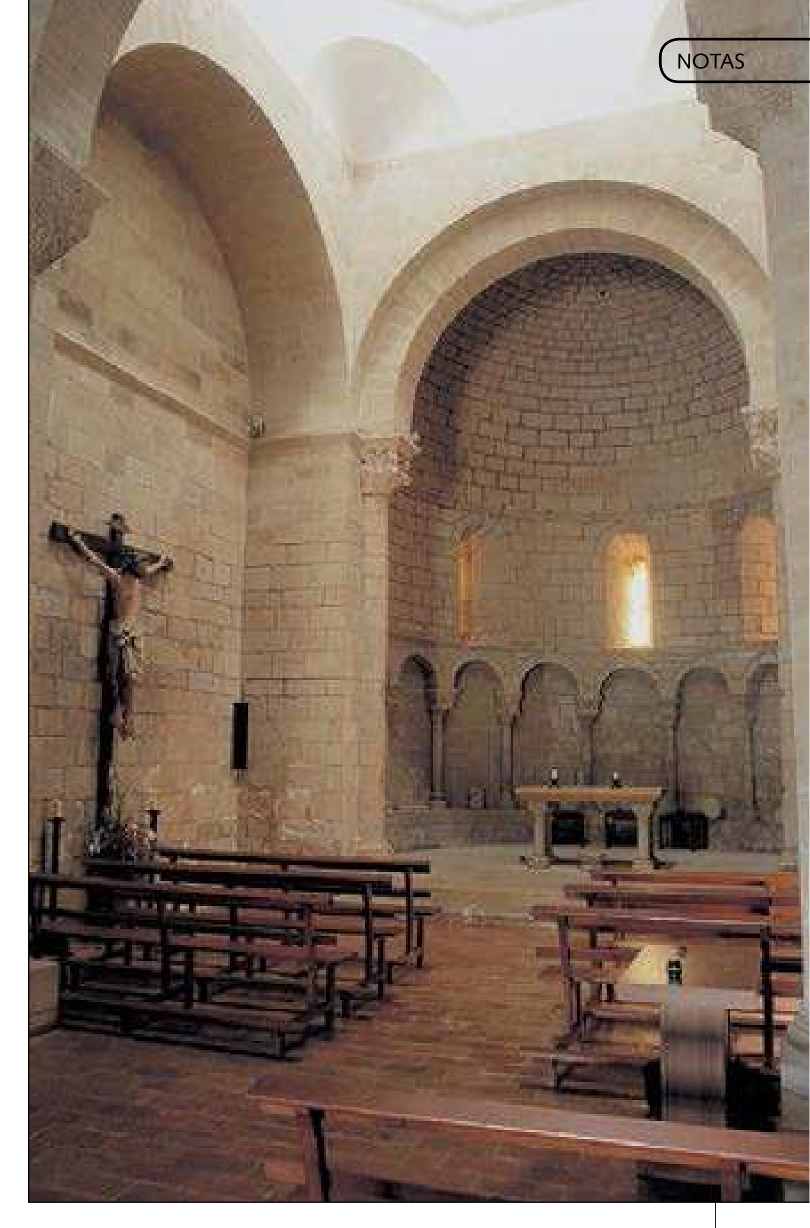
Hasta el momento se han identificado poco más de una docena de capiteles conservados en el Museo de Navarra y en la Cámara de Comptos, cuyas dimensiones hacen sospechar su ubicación en ventanas[64]. Todos los motivos pertenecen al repertorio compostelano-tolosano-pamplonés, pero se advierte un enriquecimiento en lo referente a la abundancia de figuras humanas. Despliegan cabezas monstruosas que devoran torsos humanos; leones "patilargos" que en un caso muerden o lamen los pies de una figura humana angular (es la típica composición de Daniel en el



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente de San Nicolás de Sangüesa



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente de San Nicolás de Sangüesa



Garínoain, Santo Cristo de Cataláin, interior hacia la cabecera

foso, pero probablemente fue mal entendida); figuras humanas sentadas; hojas hendidas festoneadas; volutas; cabecitas humanas esquinadas; hojas lisas aristadas vueltas en pico; dobles palmetas rematadas en bolas; trenzados y complicados entrelazos constituidos por una doble soga (una perlada y otra torsa) que brota de máscaras de esquina y remata en varios abanicos abotonados. Provienen del mismo monumento canecillos adornados con el habitual repertorio de figuras humanas en actitudes variadas (tocando instrumentos musicales, mesándose los cabellos, mirando al frente, colocando las manos en diferentes posiciones, etc.) y animales agazapados[65].

Estamos ante otra obra derivada del "taller de Esteban", como lo atestigua tanto el elenco de motivos como la manera de tratarlos. El escultor prefiere dar mayor protagonismo en los capiteles a la figura humana, sea poniendo cabecitas en el centro o en el ángulo superior, sea juntando personas en grupos de difícil interpretación. Pero creo que provenía de Leire, donde encontramos idéntico tratamiento, por ejemplo, en los leones "con alas" de una de las arquivoltas de la portada occidental. Por eso estimo adecuado situar esta iglesia también en los años treinta-cuarenta del siglo XII.

Para terminar comentaré brevemente un grupo de iglesias emplazado en la Valdorba, merecedor de mayor atención por la capacidad de adaptar al medio rural las soluciones arquitectónicas y escultóricas derivadas de esta primera expansión de las formas catedralicias[66]. Desde el punto de vista de su arquitectura, todas ellas constan de nave única y ábside semicircular que cubren con bóveda de cuarto de esfera. En la nave alguna se conforma con tejado ligneo, como Cataláin, mientras otras, como Olleta, fueron completamente abovedadas con medio cañón sobre arcos fajones, o como Echano con bóvedas y arcos apuntados. La cabecera de Cataláin es la más compleja, con sus tres ventanas y su arquería ciega en el nivel inferior. Se trata de una solución que hasta ahora desconocíamos en Navarra, aunque contó con gran predicamento en cercanas tierras aragonesas (Loarre, San Juan de la Peña). Orísoain dispone cripta de función es-



Olleta, parroquia de la Asunción, interior hacia la cabecera



Olleta, parroquia de la Asunción, detalle de capitel del arco triunfal

tructural bajo la cabecera, cubierta mediante bóveda de nervios más tardía. En el tramo de nave inmediato al ábside, Olleta alza una espléndida cúpula sobre trompas. La estructura descansa en dos arcos torales de medio punto y otros dos de cuarto de círculo (como en San Nicolás; los reencontraremos en Aibar). Cataláin también posee preparación para un cuerpo elevado, que fue restaurado hace pocas décadas[67].

Por lo que respecta a la escultura, presentan repertorio derivado del "taller de Esteban", pero enriquecido por nuevos temas y evolucionado. Así el arco triunfal de Olleta descansa en capiteles historiados, uno con personificaciones de avaros en ambas esquinas, llevando al cuello gruesas bolsas mientras un par de demonios les agreden con horcas puntiagudas; y el otro con una figura axial de pie que agarra las patas delanteras de dos fieras que devoran las cabezas de otros dos personajes medio agachados en las esquinas, mientras otros individuos en los extremos sujetan a la vez un brazo de la víctima y una pata de la fiera[68]. En los restantes arcos de la iglesia y bajo las dos arquivoltas de la portada se repite con mínimas variantes el tema de las hojas hendidas festoneadas bajo volutas. El tímpano lleva crismón enmarcado por doble círculo en que abundan cruces patadas alusivas a su pertenencia a la orden de San Juan de Jerusalén.

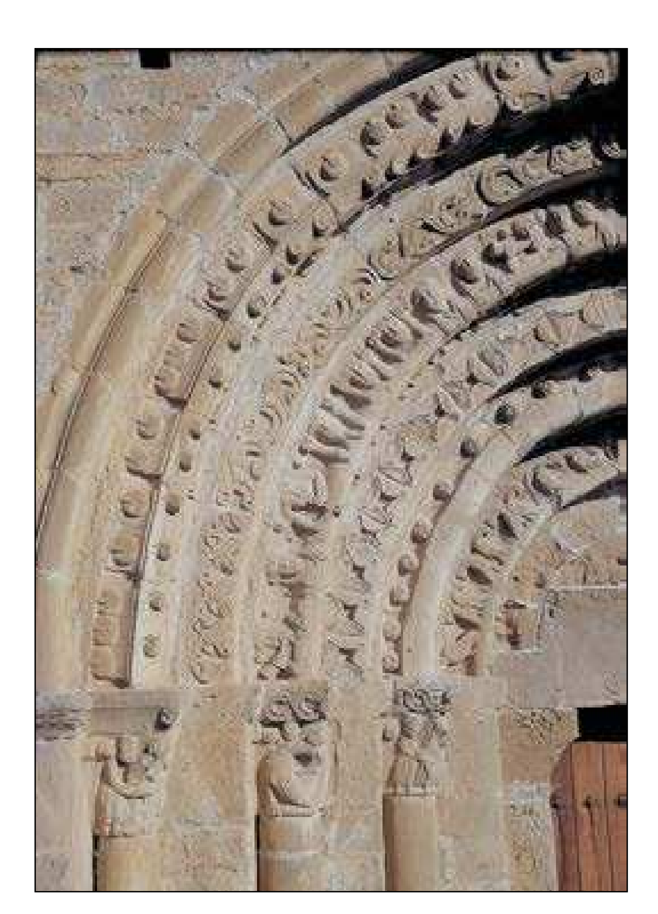
El conjunto escultórico más inspirado es el de San Pedro de Echano en Olóriz. Las tres arquivoltas de su portada están muy adornadas, especialmente la intermedia, con multitud de personajes sentados tras el bocel, algunos cojos, otros músicos, muchos alzando ambos brazos[69]. Las restantes desarrollan motivos preferentemente vegetales y geométricos. Los capiteles de la portada se dedican a figuras humanas de difícil identificación (dos se dan la mano, otros sujetan al sentado en la esquina, en otro deteriorado parece reconocerse un espinario acompañado de un hombre genuflexo), aves que juntan sus cabezas bajo el vértice, hojas con bolas y motivos vegetales muy esquematizados. Los de las ventanas juegan con dos niveles de volutas unidas por vástagos y con las habituales hojas festoneadas hendidas, acompañadas de volutas y cabecitas.



Olleta, parroquia de la Asunción, detalle de la portada septentrional



Olóriz, San Pedro de Echano, portada septentrional



Olóriz, San Pedro de Echano, detalle de la portada septentrional



Garínoain, Santo Cristo de Cataláin, portada occidental

Los capiteles del interior vuelven a figurar personajes sentados de grandes manos entre hojas con bolas, otros detrás de leones que apoyan sus patas en una figura central con libro abierto (¿Daniel?), leones patilargos de extraña cabezota y una vez más las hojas festoneadas hendidas con vástagos en las esquinas. Los canecillos resultan riquísimos y muy efectistas. Desarrollan motivos ya estudiados, como el barrilero, músicos, contorsionistas, hombres y mujeres en variadas actividades, cabezotas de enormes fauces, leones, monstruos antropófagos o devoradores de animales, volutas hendidas, hojas picudas, trenzas, entrelazos, bolas, palmas, etcétera[70].

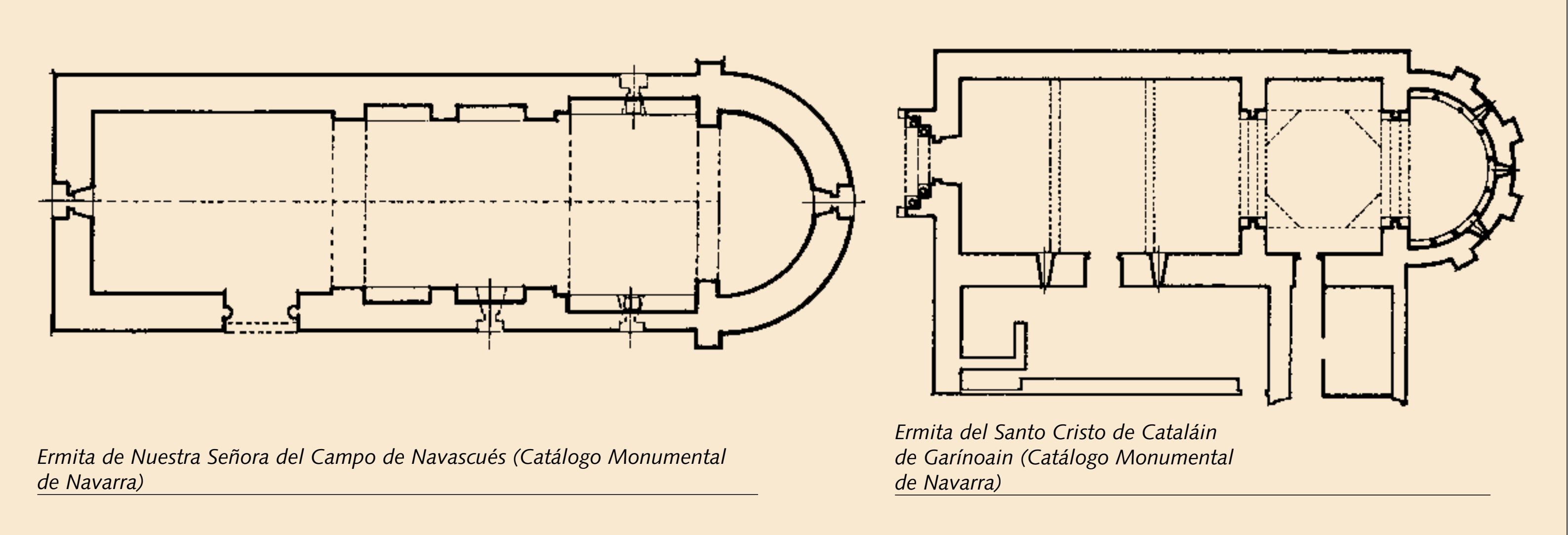
La portada de Cataláin consta de dos arquivoltas y cuatro capiteles. Figuran leones patilargos con las cabezas erguidas, tres personajes sin identificar, un monstruo antropomorfo con garras y soga al cuello (recuerda a los copiados de la catedral en Esparza de Galar) y dos caballeros enfrentados. El tímpano contiene un sencillo crismón trinitario. En la arquería absidal, en el arco triunfal y en las ventanas, hojas con bolas, volutas muy incurvadas con vástagos que las unen a las hojas inferiores (el típico alarde técnico que hemos visto en otras del valle, procedente de la portada catedralicia), más leones, un personaje coronado tocando música y flanqueado por águilas (¿David?), las habituales pencas festoneadas, aves que se pican las patas o que unen sus cabezas, y personajes de difícil identificación, entre ellos otra vez los antropomorfos con garras y soga al cuello. Bajo la cornisa abundan canecillos con personas, animales, vegetales, ajedrezados y otros diseños geométricos, algunos restaurados. Todo denota factura muy ruda, pero a menudo deja reconocer los modelos en los que lejanamente se inspira.

Los rasgos formales derivan mayoritariamente de secuelas del "taller de Esteban". Concretamente advierto similitud con San Nicolás de Sangüesa, especialmente en Echano, donde tam-



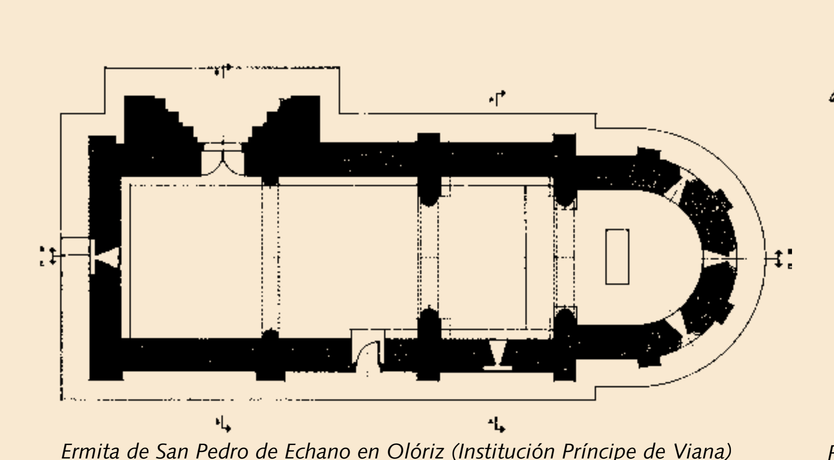
Garínoain, Santo Cristo de Cataláin, ábside

bién se aprecia un interés por llenar de decoración las arquivoltas semejante a Leire (de donde procedía el escultor de San Nicolás). Los plegados sumarios, el gusto por las orlas decoradas, los cabellos partidos, las caras largas, los párpados conseguidos mediante dobles incisiones, las desproporciones en las extremidades, las agrupaciones de tres figuras en esquina, las aves que se picotean o unen las cabezas, las hojas festoneadas hendidas, los músicos, son muchos los temas y formas que remiten a este origen, con lo que tendríamos una perduración rural muy localizada de difícil asignación cronológica. En Echano creo reconocer la mano del escultor de algunos canecillos de San Nicolás de Sangüesa, lo que la aproximaría a los años treinta-cuarenta del siglo XII. Por las mismas fechas se situaría Olleta, mientras que Cataláin, mucho más tosca y con rasgos arquitectónicos propios, podría ser de una generación posterior.

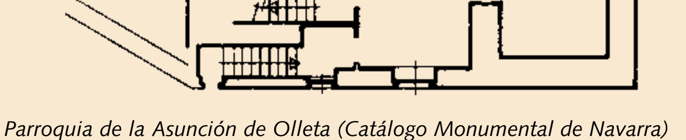


Ermita de Nuestra Señora del Campo de Navascués (Catálogo Monumental de Navarra)

Ermita del Santo Cristo de Cataláin de Garínoain (Catálogo Monumental de Navarra)



Ermita de San Pedro de Echano en Olóriz (Institución Príncipe de Viana)



Parroquia de la Asunción de Olleta (Catálogo Monumental de Navarra)

Escalas diversas

Notas

1 Jalabert, 1965, 51.

2 Lacarra, 1931 y Goñi Gaztambide, 1949.

3 Goñi Gaztambide, 1997, núm. 66.

4 El antiguo calendario catedralicio decía: *Petrus episcopus, natione rutenensis. Hic anno Domini MºCº Pampilonensem ecclesiam fundavit et ibi canonicum ordinem constituit* (Goñi Gaztambide, 1949, 389 y 394). La inscripción, sólo conservada en parte, fue copiada casi completa en el siglo xvi: *Virginis Ecs Praesul sanctissimus / Hanc rexit sedem Petrus istam fecit et aedem / Ex quo sancta piae domus est incoepta Mariae / Tempus protentum fert annos mileque centum / Ex incarnati de Virgine tempore Christi*, que Goñi tradujo: "En otro tiempo rigió esta iglesia un obispo santísimo, Pedro, que hizo esta sede y el edificio. Desde que se comenzó la santa casa de la piadosa María han pasado mil cien años desde el tiempo de la encarnación de Cristo en una Virgen" (Ibídem, 386-388). Algunos autores habían interpretado equivocadamente que la referencia al 1100 correspondía al final de las obras.

5 La donación aparece en dos documentos, una *donatio* y una *carta donationis*. Extracto a continuación lo más significativo de la primera: *Ego Petrus (...) episcopus dono tibi Stephano, magistro operis Sancti Iacobi et uxori tue et filio tuo, in Pampilonia ciuitate illas domus quas tibi hostendi, (...) et clibanum quod facturus es in eis libere et ingenue, ad seruitium Sancte Marie de Pampilona (...) propter seruicium tuum bonum, quod fecisti in hedifitio supradicte ecclesie et, Deo uolente, facturus es*. Hay quien ha dudado de que la cita a Santiago corresponda a Compostela, pero ni en Pamplona había entonces iglesia dedicada al apóstol ni es admisible que se refiera a otra localidad sin nombrarla.

6 El segundo documento habla de hijos e hijas, pero puede obedecer a una fórmula que garantice la transmisión de los bienes aquí recibidos a toda su futura descendencia. Según me informa C. Fernández-Ladreda, la nueva publicación por Goñi Gaztambide de un tercer documento de 1101, fechado ahora en febrero gracias al cotejo con Moret, (Goñi Gaztambide, 1997, núm. 91), prueba que no podemos identificar a nuestro Esteban con el personaje homónimo casado con una tal Mancia (Lacarra había creído que Mancia y Marina eran la misma persona, por lo que Esteban se habría afincado en Pamplona tras contraer matrimonio con la navarra Mancia, hija de Urraca Sendoa).

7 Ceremonia celebrada por Pedro de Roda: Martín Duque, 1983, núm. 164.

8 Lacarra, 1931, 3-4.

9 Moralejo, 1983, 228.

10 Goñi Gaztambide, 1997, núm. 114. Su mujer aparece ahora citada como María Renaldis (y no Marina, ¿será otra o un error?), lo que hace pensar en un origen también francés, quizá occitano. La otra mitad del molino fue concedida a un tal Pedro y a su mujer Sancha Fortiz, cuya relación con Esteban nos es desconocida. Es posible que las referencias de 1253, 1291 y 1297 al "molin del maçon" en Pamplona aludan a Maestro Esteban, cuyo recuerdo habría perdurado en la ciudad: García Larragueta, 1976, núm. 16 y 92; y Cierbide-Ramos, 1997, ii-13.

11 Goñi Gaztambide, 1997, núm. 125.

12 Consta la de Arnaldo Alamán antes de viajar a Tierra Santa, quizá de 1110: Goñi Gaztambide, 1997, núm. 120.

13 Goñi Gaztambide, 1949, doc. 2.

14 Goñi Gaztambide, 1949, doc. 1.

15 Goñi Gaztambide, 1949, 391. Es muy reveladora la fórmula utilizada para datar otro instrumento, falsificado probablemente a finales del siglo XII o comienzos del XIII: "en la era 1165, en Estella, en el año cuando fue consagrada la iglesia de Santa María de Pamplona": Goñi Gaztambide, 1997, núm. 128. Lacarra lo considera falsificado en la segunda mitad del siglo XII o comienzos del XIII, pero Goñi no duda de la veracidad de la fecha (1949, 391). Un enojoso problema fue planteado a raíz de una donación de Alfonso el Batallador como dote de la dedicación del templo catedralicio (*pro dote in dedicatione eius*), que viene fechada en el mes de abril de 1124 (*era MªCªLªIIª, in mense aprile*). Basándose en ella, en el siglo XVII Moret corrigió la fecha de consagración de 1127 que había publicado a comienzos de dicha centuria Sandoval. En la misma línea, Lacarra imaginó en 1931 una ceremonia de bendición (1124) tres años anterior a la solemne consagración (1127). Como este documento sólo nos ha llegado en copia del siglo XIII, han sido varios los defensores de una simple equivocación del copista, que habría escrito II (*era MªCªLªIIª*, es decir, era de 1162, correspondiente al año 1124), en vez de U (*era MªCªLªVª*, es decir, era de 1165, correspondiente a 1127). El error ya había sido advertido mucho antes por Lubián y Arigita. Pocos años después, el propio Lacarra encontró razones para reconsiderar sus afirmaciones. Fue Goñi Gaztambide quien definitivamente expuso con detalle lo sucedido e incluso dedujo que la ceremonia había tenido lugar el día 12 de abril: Goñi Gaztambide, 1949, 392 (y en la misma línea, Lema, 1990, 255). La de Alfonso I no fue la única rica donación que recibió por aquellas fechas, puesto que el conde Sancho de Erro concedió a Santa María de Pamplona para después de su muerte un vaso de oro que contenía 850 mencales de oro purísimo con sus piedras preciosas, una copa de plata dorada con su tapa, cien morabetinos y otros dos vasos de plata en los que había esculpidas águilas: Goñi Gaztambide, 1997, núm. 161.

16 Quiero expresar mi agradecimiento al Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra, y en especial a Javier Sancho y Leopoldo Gil, por las facilidades que siempre he encontrado para el estudio de éste y otros edificios medievales navarros.

17 Debo advertir que recientemente se ha discutido si la longitud actual de la catedral compostelana, que incluye el Pórtico de la Gloria, era la prevista en los primeros proyectos. Es asunto que nos interesa porque la proporción pamplonesa coincide con la "mateana", pero habría sido trazada en fechas poco posteriores al primer proyecto gallego. Evidentemente, si se confirmasen medidas diferentes para el primer proyecto compostelano, la semejanza con Pamplona no sería tal.

18 Se trata de una solución de origen tardoantiguo, que todavía vemos en Civaux, Saint Pierre de Vienne, etc. Vergnolle, 1994, 317-319, afirma que las cabeceras poligonales fueron adoptadas en época románica como una vuelta al pasado. Podría tomarse quizá como una referencia a los tiempos apostólicos, es decir, al modelo al que aspiraba la reforma gregoriana, y no hemos de olvidar que el obispo Pedro de Roda, constructor de nuestra catedral, propició dicha reforma desde su cátedra. Ambas relaciones no son excluyentes. Muy posiblemente se sumaron en la mente de quienes determinaron la edificación de la nueva seo y la forma que habría de adoptar. La catedral pamplonesa tendría como referente simbólico lo que ellos creían habían sido las basílicas apostólicas, con sus cabeceras poligonales. Por estas fechas la iglesia pamplonesa empieza a estar vinculada a San Saturnino de Tolosa. El rey Sancho Ramírez, a instancias del obispo Pedro de Roda, había donado a los canónigos tolosanos la villa de Artajona, donde edificarían una nueva iglesia. Al mismo santo fue dedicada la parroquia más importante en el naciente burgo de francos de Pamplona. Para las gentes del siglo XII San Saturnino habría sido discípulo directo de San Pedro y habría bautizado a San Fermín, cuyo culto llegó a celebrarse en la seo pamplonesa durante el siglo XII. Quizá cierto anhelo de "espíritu apostólico" impregnó la cabecera poligonal pamplonesa, lo que se uniría al seguimiento de un modelo prestigioso, por otra parte indudablemente "apostólico": la iglesia donde se encontraban las reliquias de Santiago el Mayor. La imitación de Compostela además fue llevada a cabo por un arquitecto que venía de allí. Justamente la excavación pamplonesa ha permitido a Moralejo confirmar su hipótesis de cambio de campaña en la cabecera de Santiago a la altura de la capilla de Santa Fe (consagrada en 1105 por el obispo de Pamplona), que desarrolla una planta poligonal, como el ábside central pamplonés. Dicho historiador la considera solución peculiar de Maestro Esteban, que habría sido puesto al frente de la obra gallega por Diego Gelmírez en los años noventa del siglo XI (Moralejo, 1983 y 1995). De sus interesantes conclusiones acerca de si Esteban fue o no escultor nos ocuparemos al tratar la portada pamplonesa.

19 La abundancia de marcas de cantero, frente a la anterior inexistencia, constituye otro de los rasgos que según Moralejo caracterizan la campaña que habría dirigido Esteban en Compostela: 1995, 141.

20 La catedral románica de Pamplona se planteó con dimensiones muy superiores a la prerrománica. El solar adecuado rebasaba la muralla romana hacia el desnivel sobre el río Arga, lo que hizo necesaria la edificación de una cripta sólo en uno de los ábsides. Disponía de columnitas que sustentarían bóvedas de arista (como en San Martín de Unx). No consta en la documentación que dicha cripta tuviese uso litúrgico particular. Cuando se edificó la fábrica gótica a finales de la Edad Media la cripta románica fue reutilizada con finalidad funeraria por los Marcilla de Caparroso. Su acceso fue redescubierto en el siglo XVIII, cuando todavía no estaba colmatada de tierra: *BCMN*, I (1895), 95.

21 No puedo exponer aquí todas y cada una de las relaciones que justifican mi propuesta de restitución, que trataré con detenimiento en un estudio monográfico. Soy consciente de los riesgos que implica toda conclusión basada en la "lógica", como pone de manifiesto la comparación entre la planta catedralicia conocida tras las excavaciones y una restitución imaginada hace décadas (Galbete, 1976).

22 Menéndez Pidal, Ramos y Ochoa de Olza, 1995, núm. 3/77.

23 En tal caso el trazado de la catedral gótica habría prescindido de unas tribunas, quizá por haber perdido su utilidad práctica o su contenido simbólico a finales del siglo XIV.

24 Moralejo, 1995, 140.

25 Algunos autores han propuesto que su estructura fue copiada con cierta fidelidad en el sello de la Navarrería del siglo XIII, lo que les hacía pensar en formas bizantinas (V.G., 1948, que seguía una propuesta de LACARRA, 1931, 8). No es así. Como el propio autor advierte, conocemos por un plano su portada con doble vano, mientras que en el sello sólo figura una gran puerta. Parece juicioso desconfiar del resto de los detalles, especialmente de los remates bulbosos de torres y cimborrio. Conviene recordar que con mucha frecuencia los sellos concejiles incluían como motivo básico las murallas, y en el que nos ocupa la puerta está coronada de almenas. Además hay que contar con la habitual inspiración de las formas sigilares no en el entorno, sino en sellos previos, como lo demuestra la simplificación de este sello de la Navarrería en el de la población pamplonesa de San Nicolás de las mismas fechas.

26 Disponía al menos de doce pilares compuestos con sus correspondientes cuarenta y ocho columnas, otras treinta columnas adosadas a muros, más las doce dobles columnas de las arquerías ciegas de la cabecera. A todo ello hay que añadir los complementos de ventanas y las portadas, probablemente tres.

27 GOÑI GAZTAMBIDE, 1970.

28 Parece existir entre las dimensiones de las portadas pamplonesa y compostelana una proporción semejante a la existente entre las naves y, en general, en otras medidas de ambos templos. La publicación de la memoria de la excavación permitirá confirmar o no lo que por ahora es hipótesis. Pamplona seguía a Platerías y no a Azabacherías (en el brazo norte del transepto), que según el *Codex Calixtinus* tenía trece columnas: MORALEJO, TORRES y FEO, 1951, 560.

29 Miden entre 46 y 53 cm de altura. Las diferencias se justifican por el deterioro de algunas piezas (también en Platerías los capiteles ofrecen dimensiones ligeramente distintas). Hemos de agradecer su conservación a quien decidiera guardarlos en dependencias catedralicias. De la sobrebóveda de la Barbazana pasaron algunos a la capilla de Santa Catalina y más tarde al claustro gótico. Por fin, mediado el siglo XX, llegaron al Museo (véase el capítulo dedicado a los capiteles del claustro).

30 El maestro quiso lucir su dominio del cincel, creando una solución que será imitada especialmente en iglesias de la Valdorba (Echano y Cataláin).

31 ÍÑIGUEZ, 1967, 271.

32 Sobre la tradición literaria medieval de estos y muchos otros animales representados en el arte medieval navarro: MALAXECHEVERRÍA, 1982, obra que en ningún caso pretende explicar el sentido concreto de una determinada representación, sino proponer posibles claves de lectura.

33 Sobre los monstruos andrófagos: ARAGONÉS, 1996a, 115-116.

34 Otras piezas fueron halladas en la excavación: un capitel con hojas vueltas en pico emplazadas en las esquinas y en el centro de cada cara, bajo las cuales se alojan bolas, y otro, aparecido *in situ* en la cripta, con tres grandes hojas lisas, vestigios de bolas y cuatro volutas. Ambos esquemas proceden de Santiago, el primero abunda en el interior de las naves y el segundo en la tribuna sobre el deambulatorio, es decir, en la zona edificada bajo dirección de Esteban. También localizaron una mano derecha de notable calidad, con clarísimos paralelos compostelanos, como la mano de Dios cruzada sobre el pecho de Adán en el lateral de la portada de Platerías.

35 Quizá el tema concreto corresponda a la "preparación del pesebre", asunto representado en un capitel del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca (según CROZET, 1968, fig. 7). Da mucho que pensar una afirmación de Torres Balbás (TORRES BALBÁS, 1926a, 154), quien asevera haber visto una tercera ménsula perteneciente a la portada pamplonesa, que tenía "labradas dos cabezas de toro". O bien desapareció la pieza después de 1926 (como un capitel claustral que luego comentaremos), o bien el historiador tomó como ménsula este relieve.

36 Carezco de espacio para justificar detalladamente los paralelos formales en Santiago y Tolosa, de los que me ocupo en el catálogo de escultura románica del Museo de Navarra de próxima aparición.

37 FRAÏSSE, 1992.

38 Semejanza advertida por GAILLARD, 1938, 223. La capilla fue consagrada por el obispo pamplonés.

39 Ambas ménsulas presentan molduras de adorno con el habitual esquema triple de este taller: una moldura central, aquí más gruesa, flanqueada por dos menores. Una dibuja un cuarto de círculo y la otra diseño escalonado, lo que lleva a pensar que han llegado a nuestros días una ménsula de cada uno de los dos vanos, y que la citada inscripción sólo recorría uno de ellos. La moldura triple tiene su paralelo en Platerías (diferenciando uno de otro vano, como en Pamplona) y ecos en San Isidoro de León. La figura descabezada recuerda a un capitel de San Saturnino: DURLIAT, 1990, 59.

40 La cabeza del buey será repetida en canecillos de iglesias menores navarras, tanto sola como formando parte de un animal completo que vuelve la testuz, y el zapatero formará parte de arquivoltas dedicadas a representación de oficios en portadas de iglesias de la diócesis (Uncastillo, Sangüesa). ¿Sería posible averiguar qué otros motivos ornamentaron los seis capiteles perdidos? En portadas navarras derivadas de la catedral abundan las de tres arquivoltas y seis capiteles, pero nunca repiten los mismos temas ni en el mismo orden. Muy probablemente hubo figuras femeninas en cuclillas mesándose los cabellos, figuras masculinas agarradas al collarino, dragoncillos que se muerden las patas, grandes hojas hendidas, palmas terminadas en bolas, etc. Y es posible que alguna de las dos ménsulas perdidas estuviera dedicada a una cabeza de bóvido, como en Leire y Gazólaz. Parece poco probable la existencia de capiteles historiados en la portada catedralicia. Ninguna de las directamente derivadas los muestran (y sí algunas de las de segunda generación). Como mucho habría algún capitel suelto, como el de Adán y Eva en Platerías. No podemos confirmar si los tímpanos sostenidos por las ménsulas estuvieron adornados con relieves, como en Santiago, o si los fragmentos de relieves más arriba descritos correspondían a las enjutas. Aunque la portada occidental de Leire incluye en su tímpano relieves historiados, otras también vinculadas con los talleres escultóricos de la seo pamplonesa adornaron los suyos con sencillos crismones, como Artaiz, Gazólaz o la propia puerta meridional legerense. Desde luego, el tímpano sería un lugar muy apropiado para ubicar el relieve del pesebre, que formaría parte de una escena del ciclo de la Infancia de Cristo, temática que localizamos en tal ubicación tanto en Platerías como en Saint Bertrand de Comminges. Apostaría a que tuvo leones en las enjutas, luego imitados en Leire, Artaiz y Sangüesa. Sería lugar apropiado también para el zapatero. Muy probablemente las arquivoltas estuvieron decoradas, como comentaremos más adelante.

41 No puedo detenerme a valorar las diferentes propuestas acerca de la cronología de Platerías y Tolosa, cuya trascendencia para la seo pamplonesa resulta tan indudable como limitada. Nuestra catedral fue iniciada hacia 1100 y hubo de transcurrir tiempo antes de que comenzasen su portada occidental.

42 Castiñeiras (M.A.C., 1993) planteó la posibilidad de que la portada pamplonesa se hubiera visto beneficiada por la presumible salida de maestros de Compostela a raíz de los sucesos violentos de 1117.

43 Y más cuando uno de los capiteles de la portada pamplonesa es directamente deudor de otro situado en lo que podría ser la primera aportación de Esteban a Santiago: el exterior de la capilla de Santa Fe, consagrada por el obispo de Pamplona a cuyo servicio trabajó Esteban.

44 Varios autores han reflexionado sobre la abundancia de crismones en tierras pirenaicas: TORRES BALBÁS, 1926b; SENÉ, 1966; OCÓN, 1983, etc. Existen claras diferencias de composición entre un nutrido grupo de crismones navarros, entre ellos éste de Leire, y el famoso crismón de Jaca. Una reciente recopilación de los navarros en ITURGAIZ, 1998.

45 CROZET, 1969, 59. Sobre el tímpano, véase también OCÓN, 1987.

46 Identificación propuesta por diferentes estudiosos, cfr. GINÉS, 1988, 40-41.

47 TYRREL, 1958, 329.

48 Se trata de un motivo de origen compostelano, que habría existido en Pamplona y que también dejó huella en San Esteban de Corullón (León).

49 Algunos han visto en él una figuración de Jonás (TYRREL, 1958, 321). Otros han recordado que servía para establecer el tamaño de los salmones que había de entregar cada año el monasterio de Urdax (SOLA, 1960).

50 La difusión de este tema en la escultura navarra y aragonesa ha sido repetidamente estudiada; por ejemplo, CORTÉS ARRESE, 1988.

51 CUADRADO, 1993.

52 En general, estudió estas figuraciones negativas ARAGONÉS, 1996a.

53 Por ejemplo, LOJENDIO, 1967, 81-118; URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 88-89; *CMN*, IV**, 641.

54 En muchos otros ejemplos románicos sucede lo mismo, como el relieve funerario del abad Begon de Conques, pieza hecha de una vez con soluciones de plegados distintas según cada personaje, o en la propia portada de Platerías (me refiero a piezas originalmente trabajadas para ella en una misma campaña, no a las remetidas más tarde).

55 La relación con la portada de Pamplona ya había sido expuesta por Torres Balbás (TORRES BALBÁS, 1926a, 154) y muchos otros. MELERO, 1992a, 14, considera que los nexos son más fuertes con el maestro del claustro.

56 Es una lástima que hasta ahora no se haya propuesto una datación más concreta que el siglo XII para la miniatura del Libro de Job conservado en la Biblioteca Catedral de Pamplona, porque la mujer del santo enlaza sus manos con este mismo gesto (SILVA, 1988a, 105-108). Muy probablemente esta miniatura es anterior a la portada legerense. Llamo la atención sobre el papel estelar que el escriba ocupa en el tímpano, nada habitual en la gran escultura románica, y en cambio frecuente en la miniatura riojana del reino de Pamplona. ¿Habría intervenido un miniaturista en la composición de la portada y se habría creído con derecho a figurar allí, con la misma naturalidad con que se introducían en los códices que miniaban?

57 Defiende la cronología en la segunda mitad del siglo XII MELERO, 1992a, 14. Y la de ciertos elementos en época gótica, MADRAZO, 1875a, 228-229, y todavía TYRREL, 1958, 330.

58 ¿Quién y para qué edificó esta iglesia? ¿Estamos ante una iglesia funeraria financiada por algún noble? Quizá eso explicara la presencia de los arquillos interiores. ¿Acaso es una dependencia de otro centro mayor? Y, por otra parte, ¿para qué servía la gran torre, sólo para alojar un cuerpo de campanas? Investigaciones en curso tienen por objetivo aclarar todas estas cuestiones.

59 La portada es muy simple: sobre los montantes, una imposta moldurada con dos filas de recuadros. Arquivoltas aboceladas están acompañadas de billetes de distintos tamaños (solución que recuerda al cimacio del parteluz legerense).

60 Es el reproducido por URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, lám. 135a.

61 Algunos de los temas de estos canecillos aparecerán en otras portadas navarras. Estos asuntos resultaban llamativos en la portada de Leire, sujetos a reiteraciones y acumulaciones poco claras. Quizá estemos ante un repertorio propio de modillones de cornisa, que fue reaprovechado en Leire para dar mayor lucimiento a la portada. Si así fuera, Navascués sería un referente básico para imaginar el aspecto de la cornisa de la catedral pamplonesa.

62 La utilización de una bóveda de cañón apuntado no implica una fecha tardía, de finales del siglo XII. Arco y bóveda apuntados constituyen recurso habitual en el románico europeo del siglo XII.

63 MADRAZO, 1886, II, 495. Su pertenencia aparece documentada en GOÑI GAZTAMBIDE, 1997, núm. 469. VILLABRIGA, 1962, 95, aporta sus medidas: 21,5 x 15,5 m.

64 De todos ellos me ocupo con mayor detenimiento en el catálogo de escultura románica del Museo de Navarra de próxima publicación.

65 Los custodian la Cámara de Comptos y las Comendadoras de Santiago de Sangüesa. El conjunto se completa con basas y con molduras de billetes o volutas.

66 Sobre la historia de Cataláin y Echano: OLCOZ, 1956.

67 YÁRNOZ, 1978, 480, supone que inicialmente también se proyectó con una cúpula, quizá sobre trompas, ante el ábside. Señala la semejanza de medidas entre esta iglesia y la de Olleta.

68 Se trata de la variante de un tema languedociano que fue representado, por ejemplo, en Saint Sever (CABANOT, 1987, 147) y Loarre (DURLIAT, 1990, fig. 267).

69 GÓMEZ, 1993. AZCÁRATE, 1976, 143, estima derivada de Uncastillo esta disposición de personajes detrás de los boceles. En otro lugar exponemos la posibilidad de un origen pamplonés para esta solución.

70 Sobre ciertos elementos de su iconografía (y de la de Cataláin): ARAGONÉS, 1993, 266 y 1996a pássim.

Capítulo 6

El segundo tercio del siglo XII



EL CLAUSTRO CATEDRALICIO DE PAMPLONA
Descripción de los capiteles
El maestro y su taller: caracterización estilística e iconográfica
LA GENERALIZADA DIFUSIÓN DE LAS FORMAS PAMPLONESAS
Primera campaña de Santa María de Irache
Santa María de Sangüesa (primera campaña) y San Martín de Unx
Aralar y Zamarce
San Adrián de Vadoluengo y San Pedro de Aibar
Artaiz, Arce y Puente la Reina
Otros aires: San Jorge de Azuelo
NOTAS

Capítulo 6

EL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XII

El claustro catedralicio de Pamplona

La renovación arquitectónica de la sede pamplonesa avanzaba imparable. Primero había sido la canónica, en uso en 1097. Desde 1100 la gran iglesia, consagrada en 1127. Fallecido el obispo promotor en 1114, su sucesor Guillermo prosiguió los trabajos, culminados por Sancho de Larrosa, a quien correspondió afrontar la edificación del claustro. Las referencias documentales publicadas por Ubieto y Goñi Gaztambide aproximan su cronología[1]. Dos donaciones hacia 1110-1114 incluyeron una solicitud de enterramiento en el claustro, pero no son concluyentes en cuanto que *claustrum* podría entenderse como 'clausura'. En cambio, otras dos de 1141-1142 establecieron que las correspondientes sepulturas habrían de situarse "bajo los claustros" *(infra claustra)*, de forma que aquí *claustrum* ha de ser equivalente a galerías susceptibles de acoger enterramientos. Todavía más concreta es la concesión por el obispo Larrosa de indulgencias a quienes entregaran doce dineros para la conclusión de la obra claustral *(ad opus claustri perficiendum)*. Mientras Ubieto aproximaba este instrumento a las donaciones de 1141-1142, Goñi Gaztambide, a mi entender con buen criterio, prefirió acercarlo a la consagración de la catedral y fecharlo poco después de 1127. En resumen, la construcción quizá pudo ponerse en marcha en los primeros años del siglo XII, pero el impulso definitivo vino muy probablemente a partir de la consagración de la iglesia. El grueso de los trabajos se habría desarrollado durante los años treinta, período en que hemos de situar la labor del mejor de sus escultores. Que estuviera terminado en 1137 o 1142 apenas tiene trascendencia para la conjunción con las restantes fechas del románico navarro y tolosano.

Todos los autores aceptan su emplazamiento al sur de la iglesia, como solía ser habitual, pero poco más podemos precisar acerca de su topografía. Las excavaciones realizadas en los jardines del claustro gótico y del arcedianato no han aclarado tan interesante cuestión. Hemos de hacer compatible su extensión con la de otros edificios románicos llegados a nuestros días, especialmente la cillería, en pie desde antes de 1097. Se viene admitiendo como muy probable que

ocupara ubicación semejante al actual gótico, aunque quizá fuera algo más pequeño. Sin embargo, esta localización es difícilmente compatible con noticias publicadas en los siglos XVIII y XIX. La primera se encuentra en el *Viaje fuera de España* de Antonio Ponz (1785): "Se conserva parte de un Claustro pequeño de grandísima antigüedad; en cuyos capiteles de sus columnas pareadas se representan pasos de la Pasión de Christo, executados con rusticidad"[2]. Del texto se deriva que al menos parte de una galería románica no ocupaba el mismo emplazamiento que el gótico, pues sobrevivió hasta el siglo XVIII, para ser demolida entre 1784 y 1846, año en que un acompañante del pintor Pérez Villamil descubrió los capiteles románicos en la sobrebóveda de la Barbazana. Las referencias posteriores sólo mencionan los capiteles que de él perduraron, trasladados a la capilla de Santa Catalina[3]. En 1895 los movieron de nuevo, esta vez a un lucillo del claustro, donde fueron repetidamente fotografiados[4]. En 1947 pasaron a propiedad de la Diputación Foral y más tarde ocuparon lugar estelar en la colección del Museo de Navarra[5].

Su procedencia de una arquería no puede dudarse, pues casi todos están labrados en sus cuatro caras y preparados para culminar una pareja de columnas escasamente separadas[6]. Como ha demostrado Aragonés, falta uno de los fotografiados mientras estuvieron en el claustro gótico[7]. De los otros, tres eran historiados (Job, Pasión y Resurrección) y los restantes estaban dedicados a temática vegetal o mixta. Sin embargo, al Museo llegaron otras piezas más deterioradas, alguna publicada por Biurrun e Íñiguez. Hoy en día el conjunto puede incrementarse en mi opinión hasta trece capiteles: cuatro historiados identificados (Job, Última Cena, Pasión, Resurrección); uno historiado inédito de temática dudosa; dos vegetales con figuras humanas (uno de ellos en paradero desconocido); cinco básicamente vegetales; y uno con aves y leones que se supone venido de San Cernin. Dos de los vegetales sólo están tallados en tres caras, de forma que la cuarta iba adosada a un pilar. En resumen, existen elementos para alzar un máximo de doce arcos[8].

Descripción de los capiteles

Un texto necesariamente abreviado como el presente no puede agotar la riqueza y complejidad tanto iconográfica como formal de estos capiteles, considerados como una auténtica joya del románico europeo. Habremos de contentarnos con sumarias descripciones que resalten algunos aspectos especialmente significativos[9].

Ha despertado máximo interés el dedicado a Job. Comienza la narración por uno de sus lados cortos. En la parte superior, Dios Padre departe con un horripilante Satán. En los ángulos dos ángeles sujetan la mandorla, tallada al aire. Al ver la imagen casi oímos las palabras bíblicas: "¿Te has fijado en mi siervo Job?". El registro inferior plasma el banquete de Job, su mujer, sus siete hijos y sus tres hijas ante una mesa bien surtida. La escena se desarrolla en un interior, bajo arquería cuyas roscas se adornan con formas seudocúficas que quieren ubicar la historia en Oriente[10].

El siguiente pasaje ocupa toda la cara de uno de los lados largos. Arriba Job une sus manos en oración ante un diminuto edificio. Probablemente ilustra cómo después de cada banquete, se levantaba de madrugada y ofrecía un holocausto por cada uno de sus hijos. A continuación se desarrolla una escena de desesperación. Alterado por lo que le cuenta una pareja de mensajeros, Job empuña unas grandes tijeras y corta sus cabellos en señal de duelo, mientras su mujer entrelaza los dedos angustiada. No era para menos. Debajo, tres soldados pertrechados de lorigas y almófares irrumpen espada en mano en un edificio donde se apelotonan los más diversos ganados. La tragedia se siente en los ojos inocentes de las bestias. Los siervos contraen su rostro en una mueca de dolor. Se resumen así los ataques de los sabeos, que se llevaron bueyes y asnas, y de los caldeos, que robaron los camellos.

El otro lado corto continúa exponiendo desgracias. Mientras sus hijos banqueteaban en casa del hermano mayor, "se levantó un fuerte viento venido del desierto que sacudió las cuatro esquinas de la casa: esta se derrumbó sobre los jóvenes y los mató a todos". Con genial idea, el artista ha figurado la cubierta de la casa como una enorme









Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica que representa la historia de Job

tienda cónica izada y zarandeada por tres grandes demonios. Su frente está porticado con seis arcos de los que caen, con los brazos abiertos en petición de auxilio, los siete hijos.

La cuarta cara del capitel desarrolla los pasajes finales de la historia. Job, aquejado de una dolorosa enfermedad que lo ha llenado de llagas, recibe a sus cuatro amigos y su mujer. Vemos todo su cuerpo rayado y salpicado de pústulas. Su mano izquierda empuña el cascote con que se rascaba para aliviar el picor. Su esposa le abraza. Los amigos se reparten en dos registros. Sin solución de continuidad prosiguen los acontecimientos. Job recibe la visita de Dios y su curación empieza de inmediato, de la cabeza a los pies, como gráficamente representó el artista tallando las llagas superiores como si estuvieran cicatrizadas, sin relieve, y las inferiores todavía en resalte. Un ángel es testigo del milagro.

Otros tres capiteles historiados desarrollan un ciclo de Pasión y Gloria de Cristo. Pese a su ge-



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica (el Lavatorio de Pedro)



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica que representa la Pasión (Prendimiento de Jesucristo)

neral deterioro, todavía se reconocen en el primero las escenas del Lavatorio y la Última Cena[11]. Jesús sujeta con ambas manos el pie derecho de Pedro; por detrás se apelotona un grupo de apóstoles. En el otro lado corto vemos al Señor sentado a la mesa y flanqueado por los apóstoles. Juan se reclina ante el pecho del Salvador y, al otro lado de la mesa, Judas extiende la mano hacia una de las fuentes.

Viene luego el capitel dedicado a la Pasión. Prendimiento y Crucifixión ocupan los lados cortos, mientras los largos están dedicados a pasajes o figuras complementarias. En el Beso de Judas Cristo, descalzo, cruza las piernas en ademán de caminar y se vuelve de cintura hacia arriba para recibir en los labios el beso de un Judas pequeño, bolsa al cuello. Dos figuras se abalanzan y una tercera asoma por detrás del hombro de Cristo empuñando una espada corta, no sabemos si para defenderlo (sería uno de los discípulos, quienes según San Lucas, "viendo lo que iba a suceder, dijeron: Señor, ¿herimos a espada?"; quizá San Juan) o para colaborar en su captura[12]. Detrás de Judas vienen otros dos sayones. Entre toda esta tensión llama la atención el gesto sereno del Señor, que alza su mano derecha mostrando un rollo.

A la izquierda Pedro forcejea con Malco, en composición llena de dinamismo gracias a la utilización de la diagonal heroica. A la derecha, Cristo es empujado por el sumo sacerdote. Su dedo índice lo interpela y confirma la pregunta plasmada en la boca abierta. Curiosamente, el arco indicativo del Sanedrín sólo se ve sostenido por una columna. Por delante de la otra asoma la cabeza alguien que inquiere a Jesús gesticulando. Un tercer personaje repite ademán inquisitorio, mientras con la mano derecha señala hacia la Crucifixión. Muy posiblemente estas dos figuras representan a los dos testigos que, conforme a



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica que representa la Pasión (Jesús ante el sanedrín y crucifixión del Buen Ladrón)

Mateo, al final comparecieron ante los sumos sacerdotes y el sanedrín. A causa de su testimonio, el sumo sacerdote se levantó para demandar respuesta a Jesús y terminó preguntando a los presentes su parecer, a lo que contestaron: "Es reo de muerte", justo lo que indica el menor de los personajes.

La Crucifixión de Cristo está flanqueada en las caras anejas por las del Buen y el Mal Ladrón. La Cruz ocupa casi toda la superficie. A su derecha, en diagonal clásica, el soldado que con la lanza hiere el costado del Señor. Otra figura descabezada se dirige hacia el guerrero mientras con el dedo señala la herida. Ha de ser el centurión que reconoció: "Verdaderamente Éste era el Hijo de Dios". Otro personaje le ofrece la esponja empapada en vinagre. Los extremos, invadiendo ya las superficies contiguas, están reservados para la Virgen y San Juan. Ambos repiten el mismo gesto de dolor (la Virgen incurva las comisuras de los labios), apoyando su mejilla en la mano en ademán que llega a descoyuntar al discípulo predilecto. Sobre la cruz dos ángeles alzan sus palmas, simétricamente arrodillados y girando el cuello para volver su mirada hacia Cristo. Otros dos angelillos elevan la vista hacia sendos objetos poco definidos.



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica que representa la Pasión (Crucifixión de Jesucristo)



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica que representa la Pasión (crucifixión del Mal Ladrón y episodio de Pedro y Malco)

A la derecha de Jesús, ya en la cara larga, se representa al Buen Ladrón sobre una cruz elaborada con maderos de sección poligonal. Cruza las piernas quebradas y en postura forzadísima, pasa el tronco por delante y los brazos por detrás del travesaño. Viste túnica corta, delicadamente orlada. Une las manos en gesto de oración e inclina la cabeza compungido. Un demonio rechina los dientes en señal de fastidio por no poder llevarse su alma. En la cara opuesta, frente a la sensación de serenidad de Dimas, en torno a Gestas todo es movimiento. Crucificado de modo semejante, a sus pies dos verdugos han atado fuertemente sus tobillos y tiran esforzadamente de las sogas. Por encima otros dos sayones le atan las manos, uno de ellos dibujando con su cuerpo una vez más la diagonal heroica y los dos apoyando uno de sus pies en la cabeza de los personajes inferiores. Dos demonios le clavan la garra y un tridente en el rostro.

El cuarto capitel comienza con el Descendimiento, figurado en uno de los lados cortos. A partir de una composición semejante a la Crucifixión, se ha producido un cambio de personajes. A los lados de la cruz están ahora Nicodemo y José de Arimatea. Uno sostiene sobre su hombro el cuerpo inerte, mientras el otro intenta soltar el clavo que todavía sujeta la palma izquierda del Señor. Una vez más el artista ha recurrido aquí a la diagonal, para lo cual ha tenido que colocar un curioso objeto con doble voluta bajo el pie. En el extremo izquierdo, dos figuras sin cabeza: María



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica que representa la Resurrección (Descendimiento)



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica que representa la Resurrección (Santo Entierro)



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica que representa la Resurrección (Visitatio Sepulcri)

sujeta la mano derecha de Cristo y San Juan la abraza para que no caiga. Encima vemos dos ángeles que sostienen respectivamente sobre los hombros y la cabeza diminutas figuraciones del sol y la luna (tallada en bulto redondo).

El Santo Entierro ocupa uno de los lados largos, protagonizado por el Cuerpo de Cristo envuelto en la Sábana Santa. El artista ha compuesto una de sus creaciones más asombrosas: los amplios plegados traslucen la esbelta anatomía de Jesús. Nicodemo y José, muy esquinados, lo sujetan por los pies y la cabeza, de esa forma tan antigravitatoria como a veces se representa en época románica. Del sarcófago sobre cuatro columnillas penden telas en abundantes ondas. Por detrás y de un extremo a otro cruza un arco, asimismo adornado con rollos de tela. Por esas peculiares simetrías equilibradoras que tanto complacen a nuestro escultor, una especie de caracola ocupa la enjuta izquierda del arco, en el mismo lugar en que a la derecha vemos la cabeza de uno de los santos varones.

La historia sigue por el lado largo opuesto. La *Visitatio Sepulcri* constituye un nuevo hallazgo compositivo. En vez de presentar una escena tranquila, como es habitual, el maestro optó por impregnarla de movimiento abigarrado. Agolpa a las tres Marías en el ángulo. La primera abre con su mano izquierda la tapa del sepulcro y palpa con la derecha el lienzo del interior, tras dejar la vasija de perfume. La segunda, que ha perdido la cabeza, alza la palma izquierda y sujeta la vasija con la derecha. Al fondo aparece el rostro de la tercera. Todas visten largas túnicas y mantos, y van tocadas con velos que se adaptan a sus cabezas. Por delante del sepulcro caen en barullo los soldados encargados de su custodia. Visten lorigas largas bajo los yelmos puntiagudos sin nasal que sólo dejan libre el rostro. Todos empuñan espadas cortas, escudos triangulares con bordura (conservan restos de policromía indicativos de bandados y fajados). Se distinguen seis cabezas, seis escudos, tres espadas, seis lanzas y un gallardete cruzado por delante de la confusa partida. En la parte derecha un ángel de mayor tamaño ayuda a levantar la tapa sepulcral y se dirige a las Marías señalando con el índice. Los pies angélicos descansan sobre una flor avolutada.



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica que representa la Resurrección (María Magdalena anuncia la Resurrección)

En el segundo de los lados cortos, María Magdalena se apresura a comunicar el milagro a los apóstoles. Un arco recubierto de vegetación cobija a San Pedro, quien alza las palmas. María, que todavía lleva la vasija, levanta el índice derecho como para expresar la Resurrección. Una vez más el artista descoyunta la figura, al desplazar su cabeza y colocarla más allá de su hombro. Por detrás asoma el rostro lampiño de San Juan. Y junto a él otro apóstol, barbado, que alza el índice izquierdo y se recoge el vuelo del manto con la derecha. Todavía queda hueco para colocar una voluta festoneada.

Existe a mi juicio un quinto capitel historiado en dependencias del Museo. Está incompleto y deteriorado, pero en dimensiones, composición y calidad de talla coincide con los anteriores. Presenta dos personajes descabezados en pie, vestidos con túnica corta y calzados, separados por roleos. Ambos están en movimiento, con una postura zigzagueante que hemos visto en otras figuras del conjunto. El que va delante levanta su brazo derecho para agarrar el objeto cilíndrico que lleva a la espalda. El segundo portaba algo en las manos. Tras la pareja aparece un gran objeto cubierto por tres tejidos superpuestos que caen en ordenados plegados y lucen orlas cuidadas. No tengo argumentos para identificar el asunto representado[13].



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica (hojas en espiral)

Los capiteles historiados no son la única maravilla de este conjunto. Entre los de temática alegórica, animal y vegetal encontramos piezas de excelente calidad. La mejor sin duda es el capitel que algunos llaman “de los evangelistas”, por presentar en los cuatro ángulos, medio ocultas por la fronda, figuras esbeltísimas, una de las cuales parece escribir sobre una tablilla. No obstante, las otras desmienten esta identificación. Todo el capitel es un derroche de técnica de talla, con continuos juegos a distintos niveles. Bajo el cimacio se despliega una banda de grecas. El motivo principal son grandes hojas en espiral que, a partir del centro de los lados largos, se curvan sobre sí mismas[14]. La fronda está poblada de animalillos: leones con una presa, cabras, aves de largo cuello, venados, lebreles y pajarillos. Aragonés identificó y propuso una razonable hipótesis acerca del contenido alegórico de otro capitel en paradero desconocido[15]. Constituía una variación corintizante, cuyas rosetas fueron sustituidas por sendas figuritas arrodilladas que volvían los rostros y portaban vasijas que vertían agua. Podía tratarse del tema de los cuatro ríos del Paraíso, asunto figurado en obras románicas de primera fila (Cluny III y La Daurade tolosana).

Otros tres capiteles varían sobre formas empleadas por el taller de la portada. Uno despliega entrelazos rematados en abanicos abotonados; en su interior, tallos, segunda flora languedociana[16], vainas festoneadas y hojillas de nervios muy marcados. El segundo da nuevo aire al tema de las pencas rellenas de formas vegetales combinadas con volutas festoneadas. Y el tercero encierra palmetas dentro de tallos que dibujan herradu-


Pamplona, Museo de Navarra, capitel supuestamente procedente de San Cernin

ras. Luego vienen dos bastante parecidos, derivados corintizantes, con tres niveles de hojas de acanto. Uno de ellos, con orificios de trépano, incluye máscaras monstruosas que enseñan la lengua tras prominentes incisivos.

También entre los capiteles vegetales y alegóricos cabe añadir una nueva pieza conservada en el Museo. Las referencias antiguas le asignan origen en la parroquia de San Cernin de Pamplona. A mi parecer la pieza provenía del conjunto catedralicio y en momento y por motivo desconocidos fue a parar a San Cernin[17]. Consta de dos niveles: el inferior formado por parejas de leoncillos que se muerden sus patas delanteras y el superior con restos de aves explayadas, todos enredados en complejo entrelazo de tallos triples. En uno de los laterales parece advertirse una figura humana en pie que levanta su brazo izquierdo hacia una de las aves.

No puedo describir uno a uno los cimacios. Algunos acompañan a los capiteles expuestos, mientras que otros se guardan en el almacén. Sus motivos son mayoritariamente vegetales, aunque alguno presenta animales incorporados. Su repertorio combina soluciones de tradición languedociana, que existen ya en el deambulatorio de San Saturnino y en el claustro de Moissac, con otras propias del segundo y tercer talleres de La Daurade, así como del claustro de San Saturnino. Es frecuente el cambio de motivos al pasar de una a otra cara, como veremos en obras derivadas del claustro catedralicio.

El maestro y su taller: caracterización estilística e iconográfica

Los mejores capiteles corresponden a un artista que diversos autores han calificado de ge-


Pamplona, Museo de Navarra, capitel probablemente procedente del claustro de la catedral románica

nial. Es patente su capacidad a la hora de componer escenas, de combinar personajes, incluso de crear ambientes evocadores de las sensaciones que transmiten determinados textos escritos. Pero no es menor la calidad que derrocha en cada uno de los detalles. Las figuras humanas presentan anatomías en general correctas, con pequeñas exageraciones de carácter expresivo, fundamentalmente en cabezas y manos. Así las manos de Dios y las garras de Satán, o las manos de Job en oración del primer capitel son de tamaño superior al anatómicamente proporcionado, pero en su gesto reside la inteligibilidad del suceso. He destacado la manera de dislocar los cuellos, rasgo que nos acercará al taller donde se formó. También la reiterada utilización de la diagonal clásica. Su empleo delata el estudio de obras antiguas o su formación en un taller donde fuera recurso habitual.

Las vestiduras están trabajadas con detallismo asombroso para su tamaño y con intencionalidad de distinguir estamentos, como se aprecia en los mantos sujetos sobre el hombro derecho de la familia de Job, que corresponden a personas de muy elevada categoría en el lenguaje del atuendo románico. Maravilla el cuidado con que diferencia los plegados de mantos, túnicas y otras prendas, la suavidad con que mece las mangas en ciertas figuras femeninas, o la enérgica agitación a que somete otros cuerpos y vestimentas, como en el Descendimiento. A la misma altura rayan sus recursos ambientativos (arquitecturas, mandorla), o su capacidad de re-

producir formas animales. Emplea básicamente dos modos de componer escenas, bien recurriendo a grandes figuras que ocupan en vertical toda la extensión del capitel, bien repartiendo la superficie en dos registros separados por sumarias arquitecturas y poblados de figuritas menudas, que viene a ser el equivalente en lo figurativo al reparto en dos alturas (hojarasca y volutas) en algunos capiteles vegetales. De igual modo, recurre a elementos arquitectónicos a veces incompletos cuando desea indicar que la acción se desarrolla en un interior. Con gran desenfado varía la escala de los personajes. No sólo Cristo aparece más grande, también otorga muy pequeño tamaño a individuos secundarios o negativos (Malco, Judas, sayones de la Crucifixión, etc.). La misma genialidad del jefe de taller aparece en los no historiados, como en la incorporación de animales al capitel de las hojas en espiral. Idéntica capacidad en el estudio de calidades de la piel de los felinos y la misma elegancia a la hora de agitar la hojarasca. Deja patente su manejo del trépano en las hojas en espiral, en los acantos o en el gusto por la talla en hueco.

Resulta evidente la diferencia de manos. Coincido con quienes han apreciado la existencia de más de un escultor[18]. Desde luego, no todos los capiteles vegetales salieron del mismo cincel. En algún caso parecen haber intervenido dos en la misma obra (capitel de las máscaras: la sequedad de un lado corto en contraposición al otro nos produce la misma sensación que los ladrones, ya que el malo aparece plano, sin gracia). Estoy convencido de que hubo un reparto en piezas distintas. Pese a su deterioro, lo que queda de la Última Cena muestra una tosquedad de detalles que no encontramos en las mejores escenas de la Resurrección de Cristo o de Job. Volveremos a encontrar los mismos rasgos del artista menos dotado en Artaiz, mientras que del escultor genial del Santo Entierro no ha sido posible identificar nuevas obras.



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica (hojas de acanto y máscaras)

Los estudiosos se han centrado especialmente en la iconografía del capitel de Job, tema poco habitual. Gaillard lo contrastó con otro procedente del monasterio de la Daurade en Tolosa, concluyendo que se producían entre ambos "notables diferencias" en iconografía y estilo[19]. La elección de los pasajes, su enmarque y distribución por las caras del capitel, el tratamiento de los personajes, de sus anatomías, gestos y atuendos resultan marcadamente distintos. El escultor pamplonés sigue con fidelidad el texto bíblico, manifiesta gran capacidad narrativa y un innato sentido del movimiento de masas. Ciertos detalles hacen pensar en alguien que conocía precedentes en pintura mural o miniatura y que además se tomó interés por imaginar por sí mismo algunas escenas a partir de la directa lectura de la Biblia. Pero no es la única iconografía llamativa. Junto a escenas raras veces figuradas, caso del anuncio de la Magdalena a los apóstoles o Jesús ante el sanedrín, encontramos detalles anecdóticos poco frecuentes, como el caos con que se agolpan los soldados custodios del Santo Sepulcro. Como también expresó Gaillard, las novedades iconográficas del claustro pamplonés en los capiteles de Pasión y Gloria resultan inferiores a las del cenobio tolosano[20].

Más allá de las alabanzas, conviene analizar la personalidad artística del escultor principal y situarla en el tiempo y en el espacio. Comparto con Gaillard sus calificativos de artista fuerte y creador original, y la caracterización de su obra como pintoresca, expresiva, movida, violenta, apasionada, pero siempre monumental. Añadiría que en ocasiones resulta exquisita. No pudo haberse formado exclusivamente en Pamplona,

en el propio taller catedralicio. No había aquí ni un gran *scriptorium* ni obras figurativas antiguas o coetáneas que pudieran ilustrar su imaginación. La manera como concibe y ataca el capitel, a partir de superficies continuas, que apenas se apartan del desbastado troncopiramidal y paralelepipédico, es muy distinta de la concepción plástica del "taller de Esteban", deudor de referentes clásicos en la ordenación de volúmenes. Un maestro de esta capacidad supo aprovechar elementos vistos aquí, entre los realizados por dicho taller, aunque pudo haber conocido la mayor parte de este repertorio en su propio ámbito de formación, como más adelante veremos. Si descendemos aún más a los detalles, a la hora de trabajar asuntos semejantes, como las aves, los recursos empleados en el claustro son muy distintos (cuerpo, plumas, ojos, cola, etc.) a los que manejaron los encargados de la portada.

Entonces, ¿de dónde vino? En los años treinta y cuarenta del siglo XX los estudiosos navarros admitían desconocer "la procedencia del hálito vivificador"[21]. En Francia, por el contrario, pronto fue señalada por Deschamps la proximidad de su arte con los capiteles tolosanos de la Daurade, reiterada por Lafargue y Mesplé, mientras Gaillard, que criticó lo endeble de ciertos argumentos protolosanos, sugirió una conexión con Jaca[22]. Los historiadores españoles apenas se fijaron en los capiteles hasta que Vázquez de Parga estudió su iconografía[23]. Ciertamente, la inusual temática del dedicado a Job establecía un claro nexo con Tolosa, pero también eran fácilmente visibles diferencias de composición y estilo, que señaló dicho autor[24]. En la misma línea, Gudiol y Gaya recalcaron sus divergencias con los focos creativos franceses (Tolosa y Moissac) o españoles (Jaca-Compostela) que presumiblemente podrían haber formado a un artista que trabajara en Pamplona[25]. No extraña que Lojendio abogara por una personalidad genial, al que no podía asignar precedentes, hipótesis recogida recientemente por Fernández-Ladreda, quien parece inclinarse por una posible inspiración en códices miniados[26]. Una sugerencia de Biurrun y el paralelismo con Silos pudo llevar a Uranga e Íñiguez a proponer una derivación a partir de maestros eborarios musulmanes, unida a semejanzas con obras italianas[27]. En los últimos años, Yarza y Melero han recuperado la conexión languedociana "especialmente vinculada a Moissac, concretamente al grupo de artistas que trabajan en el pórtico, aunque no sea confundible con ellos"[28].

La genialidad no brota de la nada. Entiendo que profundizar en la conexión languedociana sigue siendo el camino acertado y que es posible aportar argumentos que se me antojan concluyentes, mientras que el parangón con Jaca en ningún modo aporta paralelismos semejantes. La flora empleada en Pamplona pertenece mayoritariamente a la que Jalabert denominó "segunda flora languedociana", desarrollada en Tolosa a partir de miniaturas de finales del XI y comienzos del siglo XII[29]. Aparece asociada a los capiteles de la Pasión del claustro de La Daurade (segundo taller) y a las figuras de la sala capitular de San Esteban de Tolosa, datables hacia 1125-1135[30]. Entrelazos, alternancias, simetrías dúplices están aquí y allá en obras tolosanas y pamplonesas[31]. Las mismas conclusiones deducimos del análisis de composición, posturas, gestos, arquitecturas, elementos de ambientación e iconografías patentes en los capiteles historiados[32]. Y sin embargo, nadie diría que el maestro pamplonés ha copiado a los tolosanos de La Daurade II o III, o al de San Esteban. No es eso. El jefe de taller del claustro navarro se formó aprendiendo recursos langue-



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica (pencas rellenas de vegetales y volutas festoneadas)

docianos, mayoritariamente tolosanos. Incluso aplicó dimensiones semejantes[33]. ¿Sólo conocía Tolosa? Algunas de las soluciones habían sido igualmente desarrolladas en Moissac: así el modo como descoyunta los cuellos tiene un claro referente en las dos figuras laterales del pórtico (San Pedro e Isaías)[34]. En cuanto a los plegados, en Pamplona se emplean principalmente dos recursos: a) labrar parejas de líneas incisas que no ocupan la totalidad del cuerpo, solución procedente de Tolosa y sus seguidores en Moissac, Santiago, etc.; y b) plegar los ropajes en "láminas" o superficies bandadas decrecientes separadas por incisiones únicas (los llamados "pliegues planchados" o *plis repassés*), solución reiterada en el área languedociana e hispana.

Dentro de todas estas vinculaciones languedocianas hay algunas que sobresalen. En primer lugar, el detallismo de las figuras y el gusto por los violentos contrastes de luz y sombra (o lo que es lo mismo, el aprovechamiento de las posibilidades de la talla profunda mediante trépano e incluso de la talla en hueco) es semejante al que despliega el mejor maestro de la tercera fase de La Daurade. No obstante, en Pamplona no han perdurado los capiteles con tallos enroscados en espiral, que suponemos sí existieron porque fueron copiados en Zamarce. Tampoco tenemos capiteles de tan claras reminiscencias corintias como los numerados entre M184 y M187 de La Daurade, igualmente inspiradores de la iglesia navarra de Artaiz. Ambas derivaciones nos recuerdan que estamos utilizando para las comparaciones los escasos capiteles que se han conservado casi milagrosamente de sus respectivos conjuntos. Todo esto conduce a una conclusión: el maestro genial llamado para realizar el claustro románico pamplonés se había formado en Tolosa y probablemente era conocedor del pórtico de Moissac[35].

Estas semejanzas no proporcionan todas las claves explicativas. En el bagaje de nuestro maestro hemos constatado una fructífera capacidad creativa, que le llevó a producir no sólo joyas de la escultura románica, sino verdaderos monumentos –según feliz expresión de Gaillard–. Y una de las razones del éxito estuvo en el sabio traspaso a piezas escultóricas de esquemas bien conocidos en lo pictórico. Demuestra haber estudiado obras bidimensionales, seguramente a través de miniaturas, aunque nosotros las conozcamos a veces mediante pinturas murales. La escena del Prendimiento, con el gesto de Pedro alzando la mano para asestar el golpe de espada a Malco, o el propio abrazo de Judas y la zigzagueante postura de Cristo proceden de modelos bizantinos[36], que sabemos llegaron al Sur de Francia y a la Península, puesto que reconocemos algunos en la Biblia de Ávila (Pedro y Malco) o en las pinturas de Bagüés (esquemas corporales en zigzag, figuras arrodilladas "volantes"). Lo mismo digo del Descendimiento, derivado de una composición conocida incluso en Alemania (Externsteine)[37].

Probablemente entenderemos mejor la genialidad del resultado final si contamos con otras instancias. ¿Participaron de algún modo el obispo y los canónigos pamploneses en la plasmación final del conjunto? En ellos habría que pensar a la hora de analizar el programa iconográfico, cuyo contenido es sólo parcialmente discernible a partir de tan escaso elenco de capiteles historiados[38]. Hasta ahora los estudiosos han reflexionado especialmente acerca de la elección del peculiar tema de Job, en cuanto prefiguración de Cristo (el justo que sufre inmerecidamente), a partir del habitual pensamiento tipológico románico[39]. Sabemos que los obispos pamploneses manifestaron un especial interés por este personaje. Pedro de Roda regaló un códice con los *Moralia* de San Gregorio a su antiguo monasterio de Santa Fe de Conques. Y un *Libro de Job* con extractos de los mismos comentarios es el más antiguo volumen ilustrado con una escena en la biblioteca catedralicia pamplonesa[40]. Recoge el pasaje en que Job se rasca las llagas mientras escucha a sus amigos. La composición difiere en muchos detalles del capitel, pero quiero llamar la atención sobre una circunstancia: los personajes están curiosamente curvados, como para adaptar su cuerpo a una cesta pétrea. Amigos y mujer adornan sus vestidos con orlas semejantes a las de nuestros capiteles, y los plegados del vestido de ella lucen las dobles líneas características del Languedoc, mientras que el manto de Job se abrocha con



Pamplona, Biblioteca de la Catedral, Libro de Job, fol. 86r.

una fíbula en el hombro, como los de los hijos del santo en el relieve pamplonés. El dibujo vendría a ser un ensayo de circunscripción de un pasaje de esta historia al específico marco de un capitel.

Pero la historia de Job no es la única poco frecuente. Determinados pasajes evangélicos aquí figurados, como Jesús ante el sanedrín o el aviso de la Magdalena a Pedro no son habituales en la escultura románica. ¿Por qué se escogieron estos y no otros más normales? Una primera idea se deduce del precedente tolosano: en el claustro de La Daurade se había producido un notable enriquecimiento en el número de pasajes del ciclo de Pasión y Resurrección elegidos para figurar en un gran conjunto claustral. Pero Pamplona no repite los mismos temas que La Daurade, por lo que hubo otros intereses. Propongo como hipótesis que el conjunto iconográfico pamplonés quisiera marcar el acento en

motivos muy candentes dentro de la teología política del siglo XII. Así, Pedro cortando la oreja de Malco y Jesús ante el sanedrín, que en nuestra obra flanquean el Prendimiento, pudieron haber sido figurados por las connotaciones que dichos asuntos encerraban para el pensamiento de los clérigos impulsores de la reforma gregoriana, cuyo adalid había sido en nuestra diócesis el obispo Pedro de Roda. Es conocido que la acción de Pedro en Getsemaní fue tomada como imagen de la primacía del poder de la Iglesia en el marco de la famosa cuestión de las "dos espadas", ya que, según Roberto Pullen, Malco en hebreo significaba 'rey'. La acción de Pedro cortando la oreja derecha del "rey" simboliza la prevalencia de la "espada de Pedro", aunque la posterior reconvención de Jesús hizo ver al apóstol y a sus sucesores que no es el manejo de la espada el camino adecuado para alcanzar el reino de los cielos. En la misma línea, el especial protagonismo de la figura de Pedro en el capitel de la Resurrección, cuando recibe el aviso de la Magdalena, podría deberse a un deseo de recalcar el papel del papado en la cristiandad. Esta visión nos lleva a captar otra significación en la elección del tema de Job. No estaríamos ante una mera prefiguración de los sufrimientos de Cristo. Como estudió Durand, los reformistas siguieron al propio Gregorio Magno en su consideración de dichos padecimientos como imagen anticipadora de los de la Iglesia[41].

La genialidad de los capiteles pamploneses pudo tener su factor determinante en una feliz conjunción. Un maestro formado en Tolosa, armado de múltiples recursos técnicos, figurativos y compositivos, que pertenecía a la gran generación de los años treinta, en la que espléndidos artistas supieron ir mucho más allá de sus predecesores, encontró en Pamplona un encargo excepcional: terminar el claustro de una catedral concebida dentro del espíritu reformador, al servicio de un obispo muy particular. Porque si notable había sido Pedro de Roda, el introductor del gran arte románico en la diócesis, Sancho de Larrosa aportaba una circunstancia única: su inclinación por el mundo figurativo. De origen aragonés, formado en el foco jacetano-oscense (y no hace falta insistir en lo que esto significaba desde el punto de vista artístico en el entorno del 1100), en ocasiones suscribe documentos con el dibujo de una cabeza como signo personal, lo que ha llevado a suponerlo miniaturista mientras fue canónigo de Huesca, antes de acceder a la sede pamplonesa[42]. Su relación con Tolosa, y en especial con San Saturnino (de cuyo claustro hemos hablado como componente del estilo de nuestro maestro), queda demostrada por haber sido el propio don Sancho quien consagró en 1126 la iglesia de Artajona en honor de dicho santo, iglesia que pertenecía a los tolosanos[43].



Pamplona, Museo de Navarra, capitel procedente del claustro de la catedral románica (hojas de acanto y volutas)

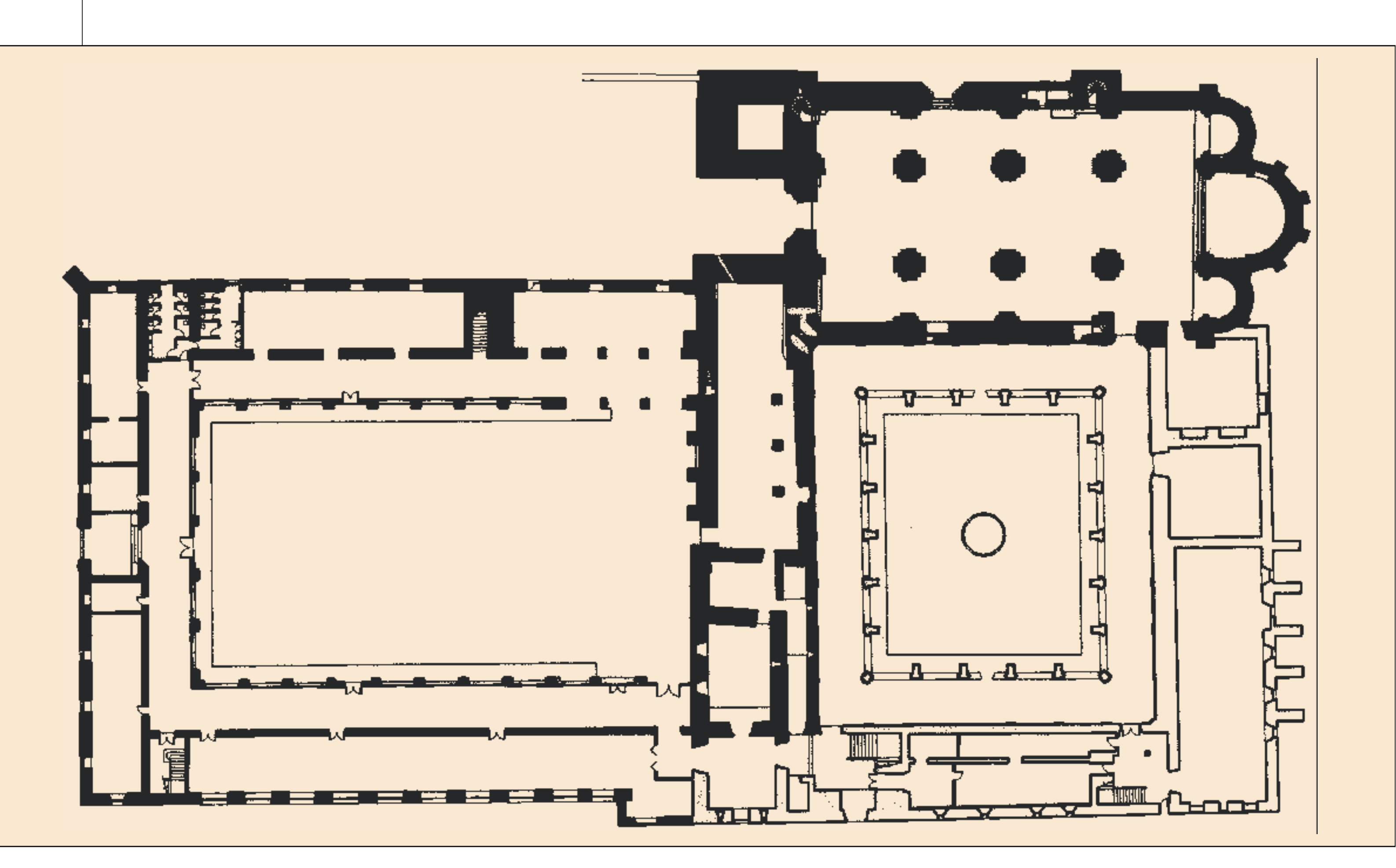
Me gusta pensar en un fértil diálogo entre el obispo pamplonés, que tanto interés personal puso en la terminación del claustro (recordemos el documento de concesión de indulgencias), y el escultor, dentro de un clima intelectual de considerable nivel, en un cabildo que desde finales del siglo XI intentaba vivir conforme a las pautas reformadoras[44]. Quizá fue el propio obispo quien facilitó los modelos miniaturísticos de origen bizantino que inspiraron al escultor[45]. Ello explicaría algunas de las peculiaridades compositivas que hemos comentado. En fin, estos datos, aunque no sean concluyentes, ayudan a entender cómo pudo producirse en la catedral pamplonesa un conjunto de obras de primerísima calidad, magnífica culminación de un esfuerzo artístico iniciado décadas atrás y que situó a la diócesis pamplonesa entre los focos más interesantes del románico hispano.

La generalizada difusión de las formas pamplonesas

Primera campaña de Santa María de Irache

La rica colección diplomática del monasterio benedictino no ha proporcionado documentos que faciliten un seguimiento de las obras[46]. No es posible precisar cuándo se inició la renovación dirigida a sustituir la iglesia que había gobernado el santo abad Veremundo por un templo adecuado a los nuevos tiempos[47]. Pese a esta pobreza de noticias directas, el estudio documental certifica una doble realidad. Por una parte, las donaciones recibidas a lo largo del siglo XI y décadas sucesivas proporcionaron pujanza económica suficiente para abordar un gran empeño constructivo. Por otra, el cenobio mantuvo excelentes relaciones con García Ramírez el Restaurador (1134-1150), a quien prestó elevadas sumas, y cierta cordialidad con el obispo Larrosa, constructor del claustro catedralicio[48].

Con halagüeñas perspectivas, monjes y constructores afrontaron una gran obra para la que contaron con el modelo directo de la cabecera catedralicia. Proyectaron una iglesia de considerables dimensiones (más de veinte metros de anchura interior), con tres ábsides y tres naves, pero cuyo transepto no sobresaldría en planta. Esto obligó a introducir modificaciones en el diseño y ajustes en las proporciones respecto de Pamplona. Como en la seo, el ábside central sería poligonal de siete paños hacia el exterior y semicircular con anteábside hacia el interior. Pero al tener los ábsides laterales yuxtapuestos, resultó inviable abrir vanos en los paños inmediatos al transepto.



Monasterio de Santa María de Irache, planta general (Institución Príncipe de Viana)



Monasterio de Santa María de Irache, vista exterior de la cabecera de la iglesia

Por el exterior, los paños del ábside central se separan mediante gruesos contrafuertes que alcanzan la cornisa. Cada ábside lateral, semicilíndrico, sustituye los contrafuertes por dos columnas adosadas. El central dispone exteriormente tres ventanas con sus correspondientes enmarques mediante boceles y columnas, que alternan con superficies murales. Por encima se abren cinco óculos moldurados y, en lo más alto, serían ubicados en la segunda campaña arquillos lobulados sobre bonitos canecillos. Los ábsides laterales también poseen ventanas adornadas, más pequeñas. El septentrional culmina en arquillos lobulados sobre canes variados sin figuración; una hilada de arcos entrecruzados apea la cornisa. El meridional tiene toda la parte alta rehecha.

Visto desde el interior, el ábside central dispone de un zócalo liso sobre el que se levantó el nivel de ventanas. Se diferencian dos ámbitos: el arco absidal y un anteábside recto algo más espacioso. Una arquería ciega cobija las ventanas, adornadas con los correspondientes arcos y columnas. Entre cada pareja de ventanas fueron dispuestos dobles arcos ciegos sobre pilastras separados por una columnilla. En el anteábside también encontramos dobles arcos ciegos, sobre pilastras en los extremos y columna central. Todos los arcos de este nivel se adornan con una moldura ajedrezada, que igualmente recorre la separación con el zócalo. Por encima otra moldura de roleos señala el paso al nivel de los cinco óculos moldurados, separados por arquillos ciegos que cuentan con bocel continuo (carente de capiteles). En los anteábsides en vez de óculos se dispusieron dos alturas de arcos ciegos, los inferiores con columna única y los superiores con doble. El ábside se cubre con bóveda de horno y de medio cañón apuntado el anteábside. Los interiores de los laterales sólo muestran ventanas con arquillos y columnas; sus bóvedas de horno arrancan de molduras de doble triangulado.

Se aprecia un cambio de piedra a partir de la línea de impostas de las ventanas. Por encima fue empleado material más claro. Más o menos a esa altura advertimos un cambio formal, marcado en lo arquitectónico por los arquillos ciegos del



Monasterio de Santa María de Irache, interior de la cabecera de la iglesia

nivel de óculos, que carecen de fustes y capiteles, y en lo escultórico por la irrupción de un magnífico maestro, el de los canecillos exteriores. Mejora también en las partes altas la calidad de la piedra empleada para los elementos labrados.

La cabecera estaba preparada para continuar hacia las naves mediante pilares con una columna adosada. También son de columna única los que sostienen los arcos triunfales de los tres ábsides. Esta disposición será sustituida por pilares con

dobles columnas en cada cara más otra en cada ángulo, pensada para recibir los nervios del abovedamiento.

El análisis detallado de los capiteles de la cabecera ayuda a trazar el desarrollo de las obras. Un primer grupo presenta motivos que considero procedentes del interior de la catedral pamplonesa, porque en su mayor parte existen en templos que sirvieron de modelo a dicha seo (Tolosa, Compostela) y también en sus secuelas navarras. Pero los labró un escultor con un sentido de figuras, formas, plegados y volúmenes muy diferente a lo conservado del "taller de Esteban". Se sitúan en las ventanas del ábside central: sirenas-pez, sirenas-pájaro, centauro sagitario, soldado cristiano venciendo al dragón, animales y personas en entrelazos, etc. No es éste el lugar para examinarlos uno a uno, pero de casi todos ellos podríamos establecer claros antecedentes y consecuentes.

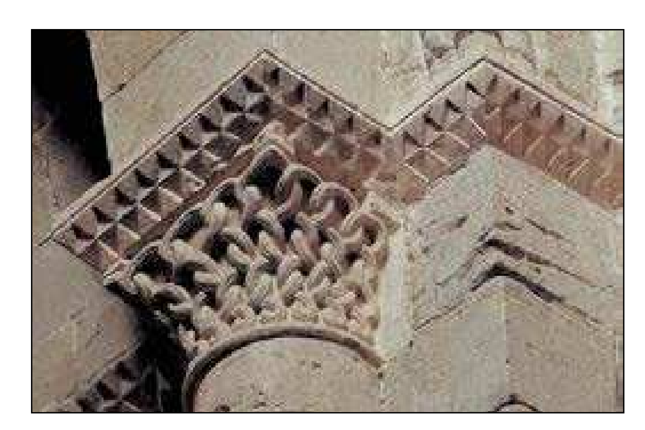


Monasterio de Santa María de Irache, capitel de la arquería absidal (soldado cristiano venciendo al dragón)

Un segundo grupo desarrolla motivos derivados del claustro pamplonés. Entre ellos se encuentran los del ábside del evangelio, uno con tupida red de trenza (motivo que proviene de la portada) y otro con dos niveles de volutas festoneadas[49], diseño que se repite en el exterior de la ventana septentrional del ábside central y, con la variante de introducir hojas hendidas, en el interior de la ventana del ábside septentrional. La pareja de éste último muestra dos niveles de hojas de acanto de eje perlado. El del arco toral septentrional, con sus grandes hojas repletas de tallos incurvados y avolutados, deriva del mismo foco. El interior de la ventana meridional del ábside central, con leones que se muerden las patas con aves sobrepuestas, sigue el modelo del llamado "de San Cernin". Y también proceden del claustro algunos cimacios, como el que separa los arcos ciegos del muro anteabsidal septentrional. Un capitel escapa a ambos repertorios, el alto del anteábside sur, cuyas formas coinciden con las propias de los emplazados en las naves, tallados para la continuación de la fábrica a partir del transepto[50].

Todos estos datos proporcionan argumentos para reconstruir el desarrollo de las obras. La planta y la solución de los alzados derivan de la catedral de Pamplona. Las hiladas de sillares de los tres ábsides fueron talladas y asentadas en el mismo impulso, en una campaña inicial que probablemente proyectaba incluir también los muros del transepto[51]. No sabemos si el reparto de capiteles obedece a razones cronológicas. Los dedicados a motivos "catedralicios" están en el ábside principal; los derivados del claustro, preferentemente en el anteábside y ábside norte. Justamente en este anteábside un cimacio "claustral" culmina un capitel "catedralicio". ¿Sucedió un escultor a otro? ¿Trabajaron a la vez repartiéndose la tarea?

La primera campaña parece interrumpirse cuando ya estaban terminados los ábsides laterales y el central se alzaba a la altura de las ventanas. De aquí en adelante entrarán soluciones arquitectónicas y escultóricas que responden a una nueva dirección de trabajos que aporta repertorios nuevos en todos los aspectos: desde las dimensiones de los sillares hasta los motivos escul-



Monasterio de Santa María de Irache, capitel del ábside septentrional (red de trenza)

tóricos, la composición de los pilares o los abovedamientos.

Intentemos situar todo esto en el tiempo. No sabemos cuándo se inició la iglesia, ni si alguna circunstancia, como el cambio de dinastía (1134), propició el comienzo de las obras. He afirmado la derivación de la catedral de Pamplona, consagrada en 1127. También, que en la escultura no se ve la influencia formal del "taller de Esteban", cuya difusión por Navarra he situado en los años veinte y treinta. Uno de los escultores de esta primera campaña copió diseños del claustro de la catedral, edificado en los años treinta. Supongo además que la comunidad benedictina encargó la imagen de plata a un orfebre extranjero hacia 1145[52]. Todos estos datos juntos llevan a proponer para la primera campaña una cronología a finales de los treinta y en la década de los cuarenta, cuando el cenobio contaba con recursos económicos abundantes (recordemos el préstamo al rey de 2.400 sueldos en 1137[53]). Existen varias marcas de cantero, algunas semejantes a las de la catedral y otras comunes con edificios derivados de ella, pero paños enteros carecen de tales señales, lo que dificulta concretar cuántos canteros colaboraron en la obra y, en consecuencia, a qué ritmo pudieron avanzar los trabajos.

El maestro de obras de la segunda campaña mantuvo ciertas pautas de la primera (óculos) y supo enlazar las peculiaridades de ambas sin cortes drásticos, incluso incorporando elementos nuevos en determinadas zonas antiguas. Pero es evidente que a partir del transepto desplegó sin ambages sus propios recursos arquitectónicos y escultóricos, que caracterizan la construcción de las naves. Sus formas corresponden a otro momento del arte románico navarro y tienen sus propios capítulos en este libro.

Santa María de Sangüesa (primera campaña) y San Martín de Unx

En 1131 Alfonso I el Batallador donó a la orden del Hospital de San Juan de Jerusalén el palacio que tenía en la joven localidad de Sangüesa, incluyendo la iglesia de Santa María[54]. Algunos han deducido que dicha donación se refería a las partes más antiguas de la construcción todavía en pie[55]. Creo que hay razones para descartarlo. En primer lugar, una iglesia ubicada en el interior de una heredad regia (*intus in meo corral*) no solía edificarse con triple ábside a comienzos del siglo XII. Y en segundo, la dedicación del ábside septentrional a San Juan y la existencia en él de un capitel que narra su decapitación lleva a pensar que fue alzado después de la donación a los hospitalarios. A estos argumentos hay que añadir los de naturaleza histórico-artística. En este capitel, en el del avaro del mismo ábside y en otros de la cabecera como el de la Huida a Egipto, vemos las maneras del llamado "Maestro de Uncastillo", escultor cuya obra documentada en San Martín de Unx se sitúa en la década de 1150.

Para distinguir las fases constructivas hemos de proceder a un minucioso análisis de sus restos. Los tres ábsides pertenecen a un único proyecto y fueron alzados de una vez. En el central fue adoptada la ordenación de la cabecera de la catedral pamplonesa, con tres ventanas y tres óculos encima. Desde luego se ha simplificado el modelo catedralicio. A las menores dimensiones (menos de 5 m de anchura en la nave central) se añade la forma semicircular del ábside principal tanto interior como exterior y el transepto no sobresaliente en planta. Dicho ábside central consta de tres ventanas, cobijadas interiormente bajo una hermosa arquería que descansa en dobles columnillas. Sobre las ventanas y por encima de una imposta ajedrezada, tres óculos perforan los



Sangüesa, Santa María, interior del ábside durante la restauración

muros. Una segunda imposta da paso a la bóveda de cascarón. A diferencia de Irache, un arco doblado con sus correspondientes pilares y columna separa ábside y anteábside. En éste último el muro va articulado por un arco ciego y encima un óculo también ciego, con lo que se continúa el esquema mural de la zona curva. Los ábsides laterales no son idénticos: por la parte externa, el norte cuenta con una sola ventana, mientras el sur dispone de una practicable y otra ciega; en el interior, el norte muestra tres arcos, mientras el sur cinco; todas sus columnas son sencillas. Los exteriores de la cabecera ofrecen contrafuertes simétricamente dispuestos a ambos lados de las ventanas; todas ellas, por cierto, están ornamentadas con sus arquillos sobre columnas, sus impostas bajo las ventanas y a la altura de sus cimacios, sus molduras alrededor de los óculos y sus canecillos bajo las cornisas. Varios de estos elementos, especialmente los canecillos, han sido repuestos en el siglo XX (sólo quedan cuatro canes originales).

Todos los capiteles de la fase inicial pertenecen al repertorio hispano-languedociano proba-



Sangüesa, Santa María, capitel del ábside septentrional (Decapitación de San Juan Bautista)

blemente derivado de la seo pamplonesa. Los exteriores de las ventanas están muy deteriorados, pero aun así es posible identificar hojas lisas picudas con bolas, palmas hendidas, hojas digitadas, volutas acaracoladas, trenzados, animales de esquina de cuyas bocas brotan vegetales en abanico, leones cabalgados por personas o figuras en cuclillas. Les corresponden cimacios con cuatro cordones que forman entrelazos en los vértices, otros con círculos enlazados, roleos con palmetas o trifolios asimétricos, etc. Varios de estos temas los reencontraremos en San Martín de Unx.

Los capiteles del interior obedecen al mismo repertorio. El ábside norte comienza con uno bastante bien conservado que presenta características del "Maestro de Uncastillo". Una figura angular sentada, cuyas manos agarran la cuerda con que lleva colgando del cuello una gran bolsa, personifica la avaricia. A ambos lados palmetas invertidas adornan las esquinas. Viene luego un capitel vegetal con volutas, grandes hojas y palmetas puntiagudas dentro de lazos. El tercero, del mismo maestro, narra el final de la historia de Juan el Bautista[56]. Comienza con una figura de pie junto a otra que corta la cabeza al Bautista arrodillado. A continuación una muy joven Salomé de largos cabellos lleva en las manos una palma. Junto a ella Herodes sentado y coronado, a cuya vera se sienta Herodías; ambos cruzan sus brazos para ponerse mutuamente una mano sobre la pierna inmediata. Otra mujer al fondo completa el grupo. Los de la embocadura de este ábside presentan respectivamente grandes hojas lisas hendidas con bolas y hojas, y hojas treboladas hendidas bajo otras picudas, una de ellas perlada.

Pocos capiteles del ábside central han llegado en buen estado. Los de la embocadura responden a las formas que venimos examinando: leones y hojas hendidas festoneadas (también los cimacios pertenecen al repertorio: entrelazos con cabezotas angulares y roleos de trifolios asimétricos). El mejor de los capiteles sangüesinos del "Maestro de Uncastillo" es el doble del ábside central. Representa la Huida a Egipto. Un ángel con libro va por delante de José, que gira la cabeza hacia la Virgen, mientras sujeta la brida del caballo. Detrás María cabalga de lado; entre sus brazos estrecha la figura de Jesús, de cabeza desproporcionadamente grande. En los extremos del capitel aparecen dos muchachos[57]. Compone las escenas con figuras grandes, bien resueltas en cuanto a la distribución y movilidad de sus personajes. Prefiere anatomías robustas, de grandes cabezas, pies y manos. Utiliza una versión simplificada de los típicos plegados languedocianos, en la medida en que las ondas que articulan los vestidos carecen de la doble incisión tan frecuente en las derivaciones más directas de Tolosa. En cambio, gusta del preciosismo en las orlas de los vestidos, más sencillas en el caso del ángel y San José, más ornamentadas en las mangas de



Sangüesa, Santa María, capitel doble del ábside central (Huida a Egipto)

la Virgen. Los cabellos alternan: cortos y lacios, de mechones paralelos en José y Jesús, en mechones también cortos pero curvados en rizos avolutados en el rostro del ángel. El hecho de que las figuras principales se ubiquen en las esquinas, cobijadas por formas que recuerdan lancetas o grandes pencas dobles, adelanta lo que será propio del taller de San Juan de la Peña y del claustro de Tudela. Dominan los volúmenes redondeados con gracia, sin la sequedad de otros artistas de su tiempo. Todo se dispone en suaves curvas que otorgan un ritmo atractivo. No olvidaré señalar el modo de trabajar los ojos, con dobles incisiones en ambos párpados, así como toques de trépano en las pupilas, en las fosas nasales y en las comisuras de los labios. Y el adorno que ciñe el velo de la Virgen, que alterna "anillos" con "pajaritas". Junto a este capitel aparece uno de enmarque de ventana de la misma mano, que representa una lucha entre fiera y águila, con cabezotas en las esquinas. No se conserva el otro capitel doble, pero sí los dos simples de las ventanas exteriores, uno con hojas lisas y bolas y el otro con gruesas hojas nervadas picudas y volutas encima. En el arco que separa el ábside del anteábside aparecen de otro taller más tardío, el de Leodegarius.

El ábside meridional despliega una arquería de cinco tramos decorada con capiteles de hojas hendidas, varios de ellos producto de la restauración. Son originales los meridionales: el de las parejas de grifos rampantes simétricamente dispuestas a partir de la esquina; el de grandes hojas hendidas festoneadas, muy incurvadas, bajo volutas acaracoladas; y el de "leonas" que giran violentamente sus largos cuellos para morderse su propio lomo. En el arco de embocadura aparecen dos capiteles muy conseguidos, uno con una pareja de sirenas-ave y otro con leones rampantes que recuerdan a precedentes languedocianos.



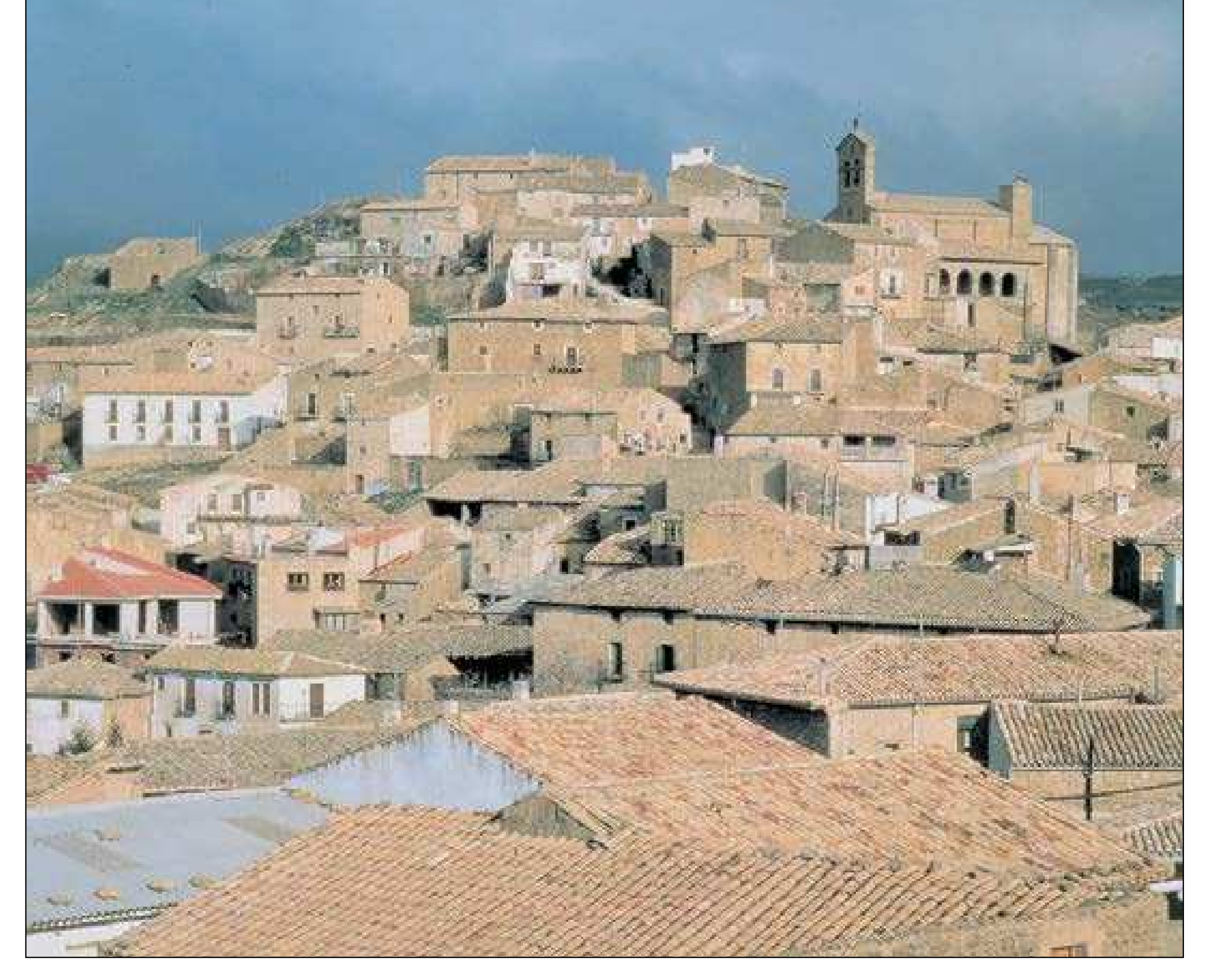
Sangüesa, Santa María, capitel del arco de embocadura del ábside meridional (sirenas-ave)

Todas las formas hasta ahora vistas corresponden a una misma manera de trabajar, que podemos asignar al denominado "Maestro de Uncastillo", por tener su obra más conocida en la iglesia de Santa María de dicha localidad[58]. ¿De dónde vino? En Sangüesa los referentes están más claros que en las otras iglesias en que participó. Con el paso del tiempo el escultor y su taller reforzaron sus rasgos personales y se alejaron más y más de los modelos. Volvemos a topar con el inconveniente de la pérdida de la catedral de Pamplona, pero ni los leones sangüesinos son "patilargos", ni frecuenta el tema de las aves, como sí sucedía en Leire. Ahora bien, comparte otros motivos pamploneses como las pencas hendidas o las hojas lisas con bolas. En ninguna de las piezas, ni capiteles ni cimacios, he advertido ecos del claustro catedralicio; tampoco de la catedral de Jaca, con la que en alguna ocasión han sido relacionadas[59]. Sí hay, por el contrario, rasgos estilísticos procedentes de Tolosa: la manera de trepanar ojos, nariz y comisuras de los labios coincide con el famoso relieve del signo del león (Museo de los Agustinos).

Reconstruyamos el proceso. Con posterioridad a 1131, tras la donación de terreno y capilla, los hospitalarios deciden construir una nueva iglesia. La proyectan de tres naves, como va a ser constante en los templos edificados en las localidades navarras de repoblación del Camino de Santiago (Pamplona, Estella, Sangüesa, Puente la Reina). De dimensiones modestas, llaman para su construcción a un maestro de cierta capacidad, que se inspira en lo arquitectónico en la catedral de Pamplona. Interviene en la obra un único taller de escultura, el del llamado "Maestro de Uncastillo", que despliega motivos en buen número procedentes de Santiago, a los que



Sangüesa, Santa María, vista de conjunto

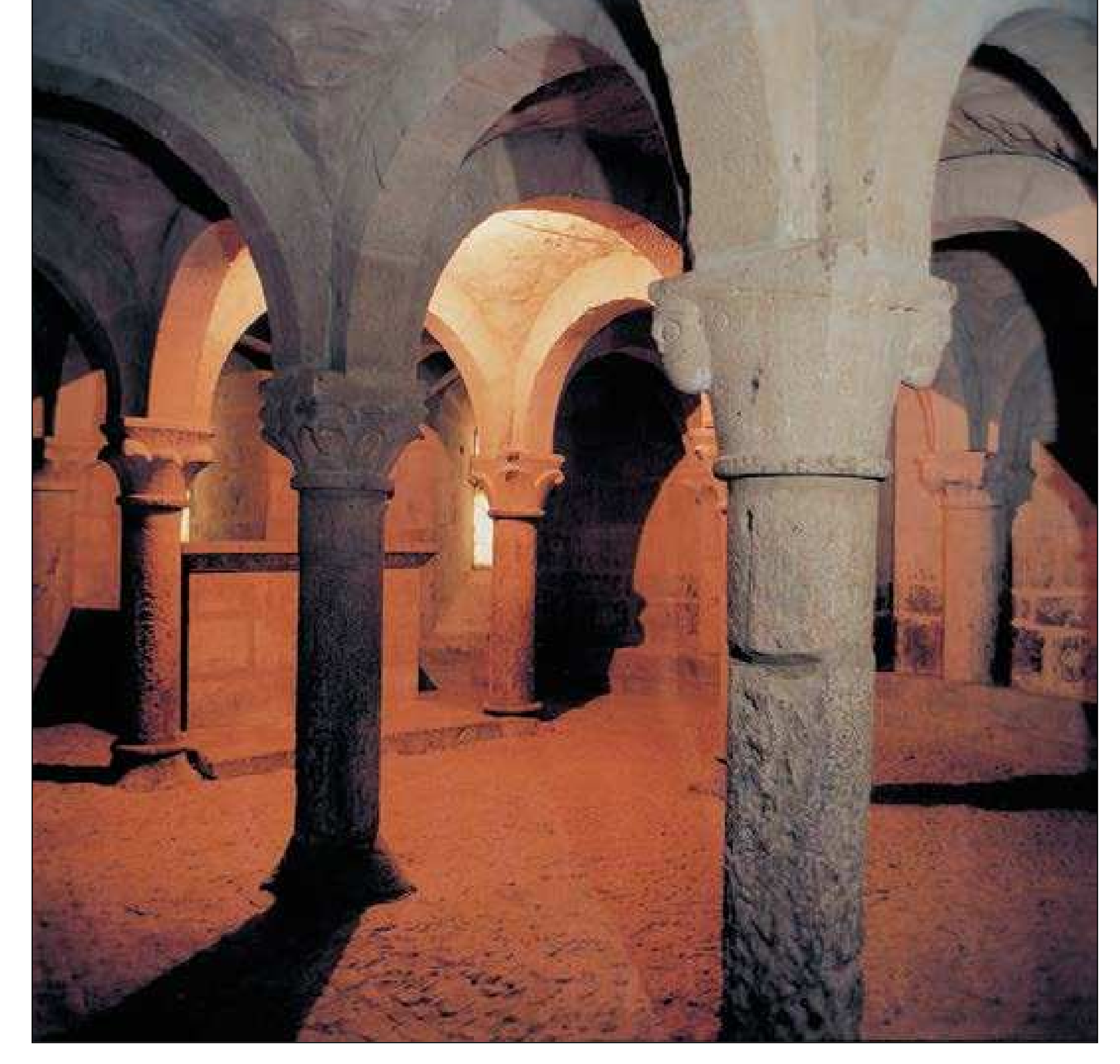


San Martín de Unx, vista de conjunto con la iglesia de San Martín en su parte alta

une particularidades tolosanas. ¿Pudo haber trabajado antes en la seo de Pamplona? Lo creo muy probable, pero imposible de probar.

En cuanto a la cronología, el termino *post quem* lo proporciona la donación de 1131. Hay que dar un tiempo a los hospitalarios para que decidan el proyecto y consigan financiación, de modo que habría de pasar probablemente un lustro. Tenemos otras fechas para este maestro escultor. Ramiro II dio bienes para la construcción de Santa María de Uncastillo en 1135 y la iglesia fue consagrada por el obispo de Pamplona Pedro de Artajona en 1155, el mismo prelado que consagró la iglesia de San Martín de Unx en 1156[60]. Ya he explicado que las formas sangüesinas dan la impresión de alejarse menos del repertorio inicial, por lo que habría sido construida antes. Mi conclusión es que para Sangüesa cabe pensar en una edificación entre 1135 y 1150. Entre esas fechas habrían sido alzados los tres ábsides, con casi toda su decoración escultórica, y abovedados al menos los dos laterales. ¿Compatibilizó el escultor esta tarea con las otras? ¿Abandonó la obra para dirigirse hacia Uncastillo, iglesia que contaba con el favor regio y episcopal? No está claro. Lo que sí sabemos es que este maestro fue sustituido en Sangüesa por otro de gran interés, Leodegario, quien empieza su participación en capiteles altos del presbiterio. En este sentido, el devenir de Santa María de Sangüesa se muestra paralelo al de Irache. También allí en las partes altas del ábside central y en la edificación de transepto y naves intervino un taller distinto al que había iniciado las obras. También allí la apertura de puertas y capillas anejas dificulta el seguimiento de la edificación de los muros perimetrales en la zona del transepto. Y también allí los pilares de las naves (pensados para soportar bóvedas de crucería y dotados de dobles columnas en cada cara) responden a maneras constructivas radicalmente diferentes. Pero nos estamos anticipando a lo que será tratado con mayor detenimiento en otros capítulos.

La iglesia de San Martín de Unx es uno de los ejemplos más interesantes del románico rural



San Martín de Unx, San Martín, cripta

navarro y resulta especialmente informativa por la existencia de documentación relativa a su consagración en 1156[61]. Se trata de un templo de nave única con cripta bajo la cabecera, que dispone de tres ventanas y tres naves cubiertas por bóvedas de arista sobre seis columnas[62]. Tuvo torre sobre el pórtico. Los capiteles de la cripta despliegan un repertorio sencillo, basado en motivos pamploneses y sus derivados: grandes hojas lisas o hendidas, con o sin bolas, en uno o dos registros, o alternando tamaños; fieras de desproporcionadas cabezotas que enseñan los dientes; y cabezas humanas en esquina, sumarias o con cabellos, barbas y bigotes cuidadosamente peinados mediante incisiones (a menudo terminados en rizos). En fin, una vez más, la idea de la variación sobre un limitado número de asuntos, sin intención significativa demostrable. Sus formas torponas no pueden atribuirse al mismo escultor que trabaja la portada, pero sí a su taller en cuanto que comparte repertorio.

La nave única se cierra a oriente mediante ábside semicircular, que exteriormente vuelve a ser poligonal y con poderosos contrafuertes hasta la cornisa, como en Irache y la seo pamplonesa. Dispone de tres ventanas, cobijadas bajo una arquería que simplifica la del ábside central de Santa María de Sangüesa. Uno de los dos capiteles extremos tiene entrelazos de abanicos vegetales y el otro un león acompañado de vestigios de otro animal. Los dos capiteles intermedios son dobles. Uno con un cuadrúpedo de enorme cabezota de cuya boca brotan vegetales en abanico, y pareja de leones que comparten cabeza en la esquina. Son fieras voluminosas, de aceradas garras. El otro con grandes hojas apuntadas de ner-

vio axial y pronunciada curvatura, bajo tallos que se avolutan para rematar en bolas hendidas (su composición anuncia un tema muy característico del último tercio del siglo XII, cuando recibirá un tratamiento aplanado). Han sido recuperados vestigios de pinturas murales en las ventanas. La nave está constituida por tres arcos transversales que soportan la bóveda. En los capiteles originales (varios fueron rehechos) volvemos a hallar grandes hojas digitadas o lisas con bolas, pero algunas más adornadas ya que incluyen perlados.

La puerta se abre a occidente. Se ordena mediante tres arquivoltas. La interior descansa en montantes redondeados a manera de capiteles. Las tres arquivoltas son aboceladas lisas y están flanqueadas por medias cañas adornadas con rosetas. Las separan molduras de roleos con trifolios asimétricos, trenzadas o ajedrezadas. Los capiteles resultan de interés. El primero de la izquierda escalona dos niveles de volutas; las bajas culminan grandes hojas de superficies adornadas con roleos de lises asimétricas, mientras las altas incorporan recuadros. Este motivo de "hojas rellenas" tiene un neto precedente en uno de los capiteles del claustro pamplonés. El segundo capitel cuenta la generosidad de San Martín, que entrega su capa a un pobre malvestido con un paño[63]. Los montantes muestran cabezas monstruosas esquinadas, de cuyas bocas nacen tallos que se entrelazan. Ya al lado derecho, el capitel interior presenta a un personaje que agarra por la melena a un demonio mientras empuña una espada corta con la otra mano, dispuesto a decapitarlo. Un segundo diablejo con pico sujeta con ambas manos a su congénere. Los diablos, de enormes garras, visten paño sujeto con rico cinturón. El asunto representado es el combate entre San Martín y el demonio[64]. El último capitel se dedica a la lucha entre un Sansón de larga barba y cabellera contra un león agazapado, que intenta desquijarar. El fondo vegetal se adorna con cabezas monstruosas esquinadas.

Las formas utilizadas en los capiteles historiados remiten directamente al "Maestro de Uncastillo", con sus peculiares maneras de trabajar anatomías (grandes cabezas y manos, cabellos con mechones incisos) y vestiduras (plegados



San Martín de Unx, San Martín, capitel de la portada occidental (San Martín partiendo su capa)



San Martín de Unx, San Martín, portada occidental

languedocianos con incisiones paralelas, gusto por las líneas curvas en los remates y por las orlas muy adornadas). Las figuras resultan más toscas que las sangüesinas y no prodigan los toques de trépano que veíamos en Santa María (¿prueba de menor esmero?), pero resultan muy expresivas, especialmente las demoníacas. La postura del San Martín contra los demonios recuerda la típica curvatura y barriga prominente que tanto utiliza este taller a un lado y otro del Pirineo (Oloron). Empleado también por el maestro del claustro de Pamplona, era recurso muy frecuente en pintura y miniatura que pudo haber tomado de otros focos. Otro elemento que remite al claustro pamplonés son las que he llamado "hojas rellenas" del primer capitel. La labor se remata en canecillos de excelente calidad, como el acróbata y el músico de la portada[65]. Los de la cornisa son bastante peores; también aquí intervino el cincel restaurador.

Nada desmiente la cronología basada en la consagración de 1156. La iglesia se habría iniciado años antes y podría estar terminada o concluyéndose en dicha fecha. En lo arquitectónico todavía mantiene deudas con la catedral de Pamplona, también en algún detalle escultórico que comparte con el claustro pamplonés. Por el momento se desconoce quién pudo estar detrás de una obra para la que fue contratado uno de los escultores de mayor éxito durante el segundo tercio del siglo XII.

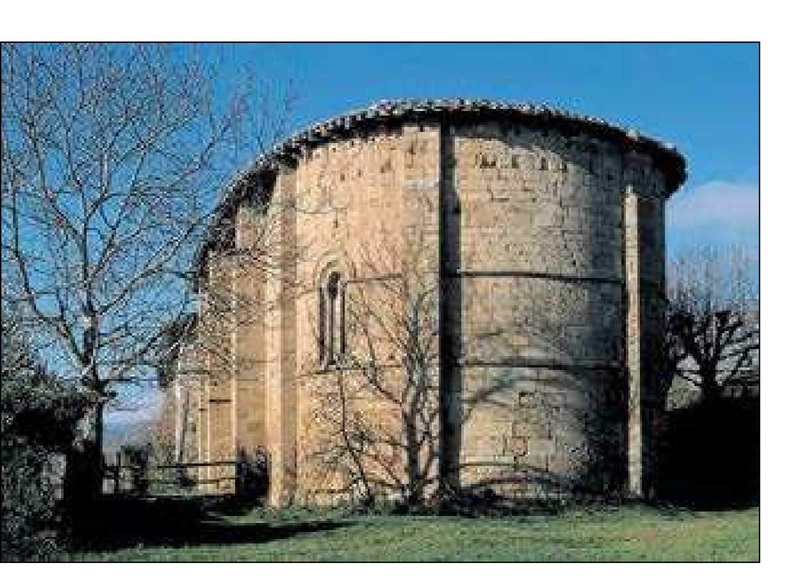
Aralar y Zamarce

Las relaciones formales entre el modelo catedralicio pamplonés y sus secuelas son más fáciles de entender en determinados templos que pertenecieron a la iglesia madre de la diócesis, como San Miguel de Aralar y Santa María de Zamarce[66]. Como sucedió con Leire, la construcción de San Miguel de Aralar no había sido culminada en la segunda mitad del siglo XI. Tenía a comienzos del siglo XII sus tres ábsides escalonados, tres naves sobre pilares de los llamados de triple esquina y carecía de ornamentación escultórica. Tanto en planta como en alzado es posible diferenciar una segunda fase románica que culminó las obras. En el terreno arquitectónico esta campaña parece haber consistido en la reconstrucción de pilares para soportar nuevas bóvedas y en la adición de la capillita interior dedicada a San Miguel y del nártex. El empleo del mismo material y de las mismas marcas de cantero avalan esta hipótesis. Llama mucho la atención la existencia de esta capilla interior, cuya razón de ser nunca ha sido suficientemente aclarada. ¿Hemos de pensar en una liturgia específica, quizá procesional, que sólo podía realizarse a cubierto dada su ubicación en una enorme altura montañosa? ¿Vino a sustituir a una capilla elevada, como imaginaba Íñiguez? Lo mismo hay que decir del nártex, ejemplar único en la arquitectura románica navarra. ¿Cumpliría las mismas funciones que tantos pórticos del siglo XII, preferentemente orientados al sur?[67].

La puerta y ventanas de la capillita interior y la puerta de acceso desde el nártex fueron adornadas con columnas y arcos de enmarque, y los muros recibieron molduras parcialmente decoradas. Varios historiadores han advertido que casi todo el repertorio allí desarrollado tenía sus modelos en la catedral pamplonesa. Algunos motivos corresponden al "taller de Esteban": máscaras de esquina de cuya boca brotan entrelazos de triples tallos rematados en trifolios asimétricos y trenzas rellenas de brotes vegetales. Hemos visto los demás en iglesias navarras de los



San Miguel de Aralar, puerta de la capillita de San Miguel



Huarte Araquil, Santa María de Zamarce, cabecera



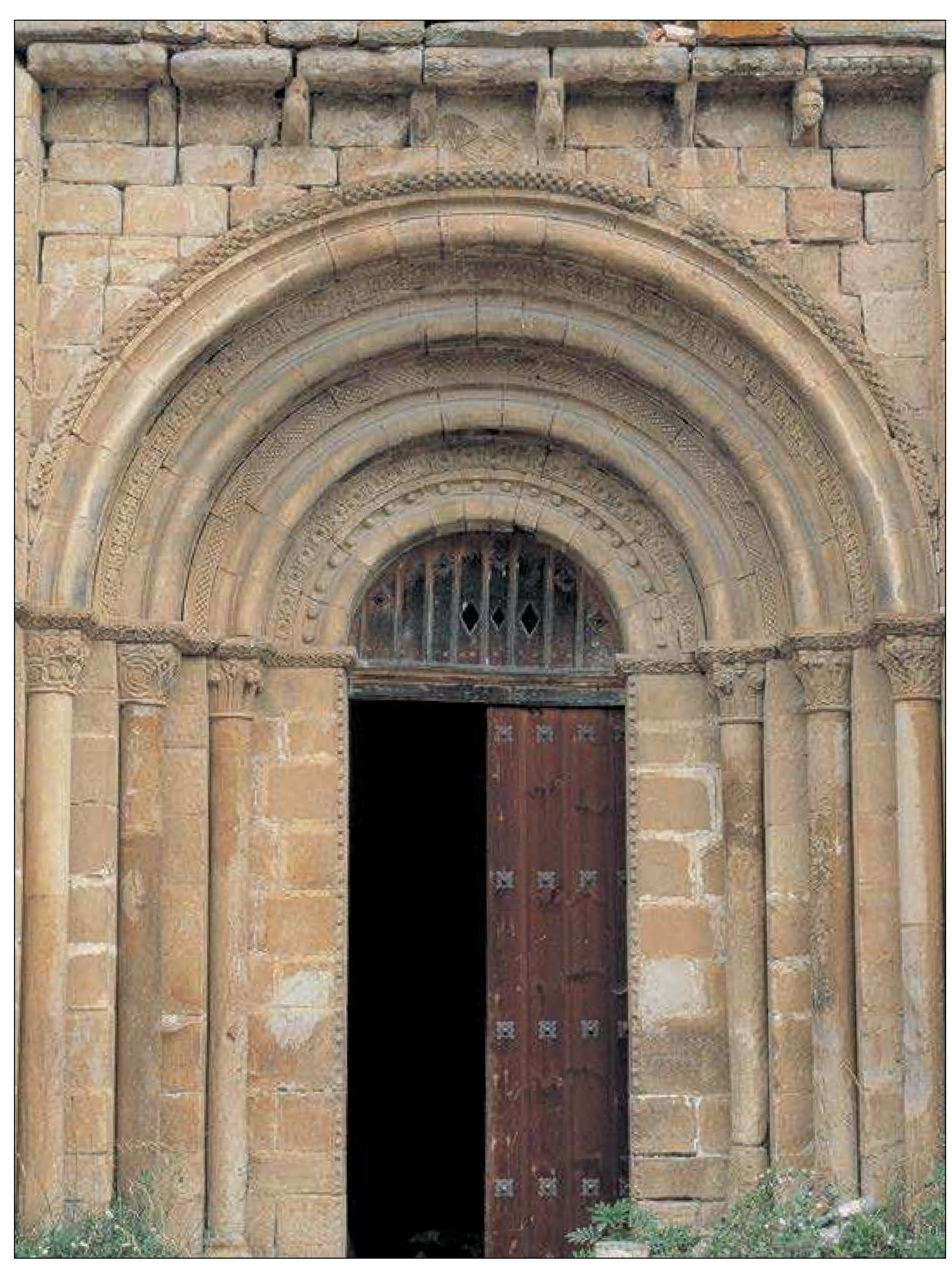
Huarte Araquil, Santa María de Zamarce, interior de la cabecera

años treinta-cuarenta, como el reborde perlado que enmarca altas hojas hendidas (que se vuelven en abanicos abotonados) o los tallos de hojas lanceoladas con nervio axial rematados en bolas. Probablemente existieron en la seo, como lo hace suponer su presencia en esta y otras iglesias navarras. Desde luego procedían de Tolosa, donde fueron repetidísimos en capiteles labrados en los años treinta. En general se aprecia una pérdida de volumen y de gracia respecto de lo pamplonés, así como un ahorro de labor en los cimacios, donde la decoración puede quedar limitada a las esquinas.

Todavía se acusan más estos rasgos en Santa María de Zamarce, iglesita de nave única emplazada a los pies de Aralar. Se trata de un templo que ha sufrido fuertes modificaciones muy probablemente mientras todavía estaba en obra, que entre otras cosas suprimieron las ventanas absidales central y septentrional. Da la impresión de que habían sido proyectadas bóvedas de las que sólo quedan las primeras hiladas. Problemas de sustentación debieron de obligar a la reconstrucción del eje absidal y de uno de los tramos de la nave, y aconsejaron la sustitución del abovedamiento por una cubierta lígnea.

Una vez más simplificaron la cabecera de la catedral de Pamplona. De nave única, la curva absidal fue proyectada con tres ventanas y dos arcos ciegos intermedios sólo visibles desde el interior (acaba de salir a la luz su curiosa distribución, hasta ahora oculta por el retablo: las ventanas están cobijadas bajo arcos de medio punto, en tanto que los arquillos ciegos son apuntados)[68]. Existía además un anteábside con ventana al sur y arco ciego al norte, que redobla la evocación de la seo. Igualmente fueron edificados contrafuertes prismáticos hasta la cornisa, dos en la curvatura del ábside y tres más en la nave, que imagino pensados para los correspondientes fajones. Pero en el interior sólo constan dos pilares con columnas adosadas, uno a cada lado antes del anteábside.

El maestro que dirigió la ornamentación de Zamarce manejaba todo el repertorio de la catedral pamplonesa, pero alteró las reglas de su utilización. Se aprecia este hecho en las molduras que despliegan como motivo ornamental volutillas sueltas, es decir, ajenas a su ubicación propia en capitel. Es en la puerta donde mejor vemos la combinación del repertorio del “taller de Esteban” con el del claustro. Como muchas otras portadas derivadas de la catedral, está formada por tres arquivoltas que reposan en seis capiteles, dedicados a cabezas monstruosas de cuyas bocas brotan tallos terminados en hojas digitadas; tallos en espiral con brotes entrelazados rematados en hojas digitadas; hojas de reborde perlado que culminan en volutas acaracoladas; trenzado del que brotan hojas digitadas; “herraduras” perla-



Huarte Araquil, Santa María de Zamarce, portada meridional

das que se prolongan en tallos alternativamente entrelazados; y hojas hendidas de rebordes perlados que se entrecruzan arriba y terminan en abanicos abotonados. Varios de estos diseños se asemejan a los de Aralar, pero aquí se da una mayor presencia de elementos procedentes del claustro catedralicio. Por ejemplo, las "herraduras" con entrelazos tienen indudable precedente allí, y la hoja en espiral, sin ser el mismo motivo que los trifolios "de los evangelistas", corresponde a un repertorio que coincide en su expansión por el sur de Francia y España, por lo que estoy convencido de que se empleó en el claustro pamplonés.

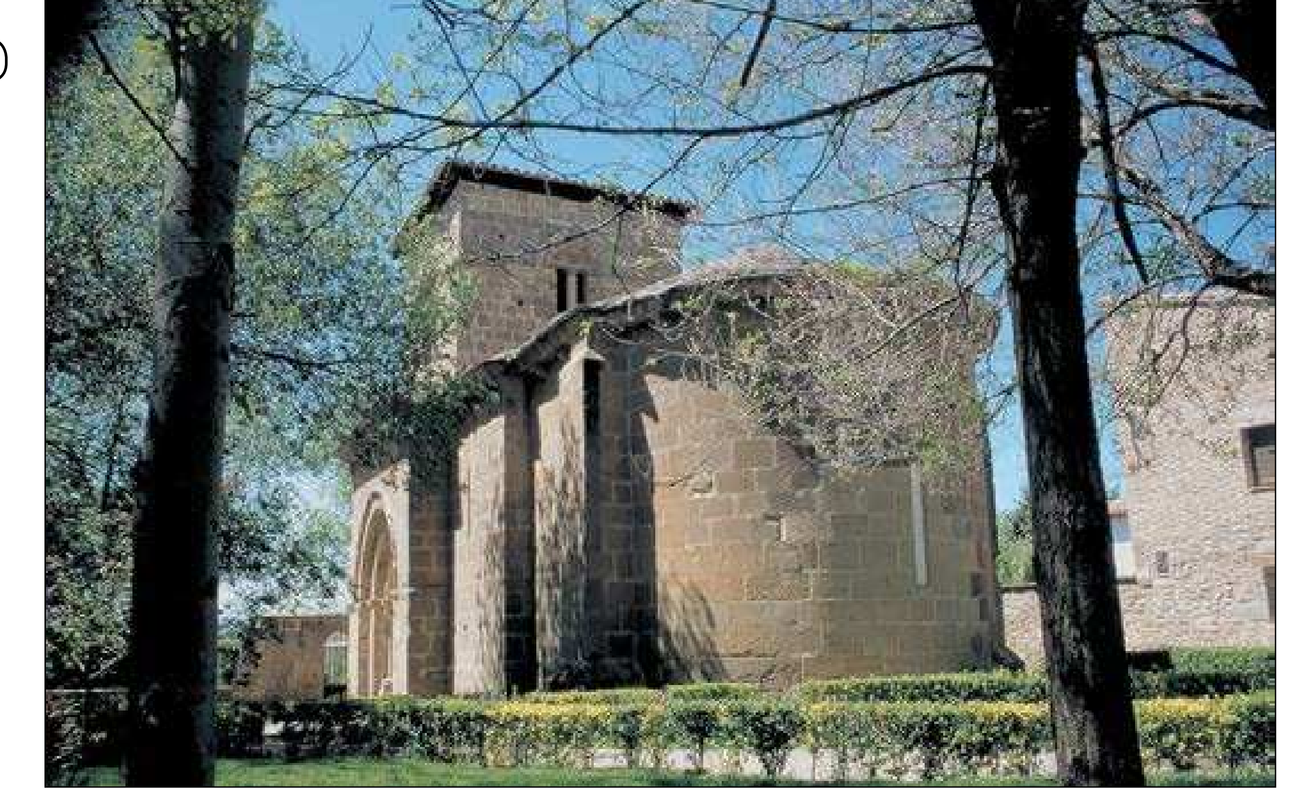
Las cuatro arquivoltas (tres sobre columnas y la cuarta sobre los montantes, cuyas esquinas adornan hojas con bolas) ofrecen boceles lisos, pero están separadas por molduras con rosetas, roleos que contienen palmetas, red de rombos, hojas enlazadas y ajedrezado, todo dentro del repertorio esperable, lo mismo que ocurre con los cimacios. Carece de tímpano, pero no de crismón trinitario, emplazado entre los canecillos en el eje de la portada. Dichos canes se decoran con cabezas y figuras humanas o animales, volutas, toneles y plantas (falta la cornisa). La única ventana decorada en el exterior presenta un capitel de hojas hendidas festoneadas culminadas en florones y otro con hojas recorridas por tallo foliado y también vueltas en adorno vegetal. Los capiteles y molduras del interior abundan en los mismos temas: trenzados con o sin bolas, volutas con o sin perlados, abanicos abotonados, hojas hendidas, tallos foliados y rosetas.

Las similitudes escultóricas llevan a concluir que un mismo taller intervino en Zamarce y Aralar, pero que en Zamarce desplegó muchos más recursos, debido a que no se trataba de una intervención parcial sino de un templo completo. En lo arquitectónico, deriva de la catedral, consagrada en 1127. En lo escultórico, el artista conocía bien el repertorio del "taller de Esteban" y también las novedades introducidas en la obra del claustro (fechado en los años treinta). Por todo ello resulta sencillo proponer una cronología concreta, que toma como referencia básica la consagración de San Miguel de Aralar de 1141[69]. Como la iglesia ya había sido consagrada antes y la cabecera no había sufrido cambios, hemos de suponer que esta ceremonia afectó a la capillita interior, lo que nos fecha su arquitectura y por aproximación la del nártex. Dado que Zamarce sufrió transformaciones imprevistas y que en ella aparece el motivo más tardío, es decir, el de la espiral, hay que emplazar los trabajos de San Miguel muy avanzada la década de los años treinta y la de Zamarce inmediatamente después, a lo largo de la década de los cuarenta[70].

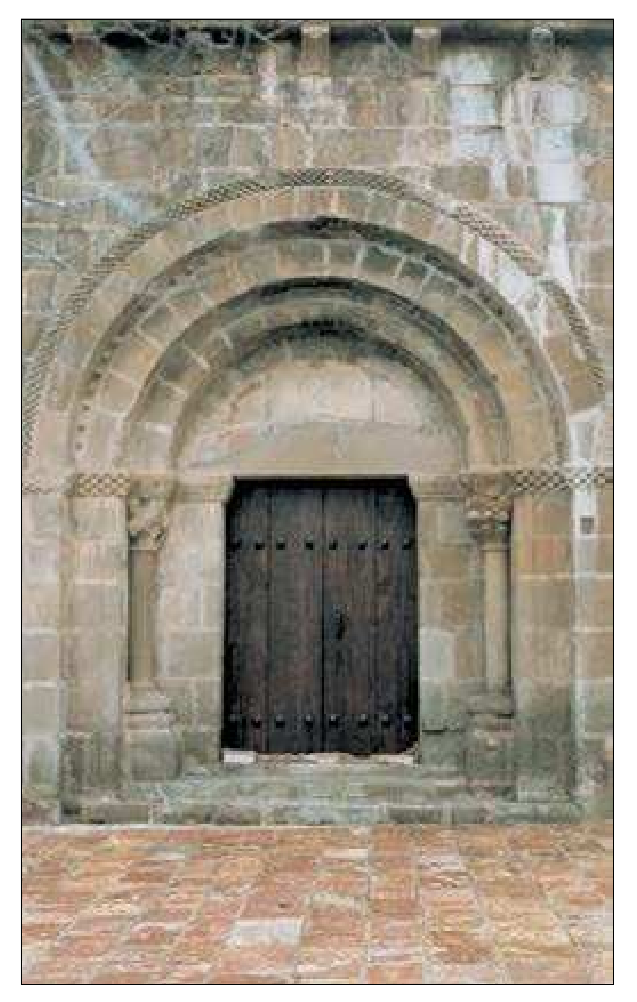
San Adrián de Vadoluengo y San Pedro de Aibar

La iglesita de San Adrián está emplazada a la salida de Sangüesa en dirección a la Valdonsella, asomada a un vado del río Aragón. Presenta nave única terminada en ábside semicircular, torre a los pies y llamativos contrafuertes donde comienza la curvatura absidal, que no se corresponden con ningún soporte interior[71]. De sillares muy bien escuadrados, concentra la decoración en portada, dos columnas interiores y canecillos[72].

La portada consta de tímpano con crismón, enmarcado por una arquivolta abocelada sobre columnas, una segunda arquivolta cuadrada sobre montantes redondeados y un tercer arco que apea en los montantes exteriores. Molduras ajedrezadas y de bolas animan esta zona alta. Los capiteles de ambas columnas y del interior muestran leones rampantes cuyas cabezas se encontraban bajo el vértice, corolas de gruesas hojas cuyo interior degrada el tema tolosano de las hojas festoneadas hendidas bajo volutas, y aves explayadas. Los cimacios despliegan ajedrezados, roleos con palmetas y sogueados, a veces con cabecitas en las esquinas. Los canecillos comparten elenco con otras obras derivadas de la catedral de Pamplona: animales agazapados, personas a veces en posturas obscenas, leones, entrelazos, sogueados, aves, bolas, recuadros, peces, pencas foliadas, cuadrifolios, tubos, proas, etc. (varios fueron restaurados[73]). En algún tema podríamos encontrar sentido moralizante, como en el personaje con barril que se ha tenido por crítica de la ebriedad[74], pero al fin y al cabo resulta tan ornamental como los restantes.



Sangüesa, San Adrián de Vadoluengo, vista de conjunto



Sangüesa, San Adrián de Vadoluengo, portada meridional

Los elementos de esta iglesia no presentan soluciones procedentes del claustro de la catedral y al mismo tiempo manifiestan cierto alejamiento estereotipante de los modelos del "taller de Esteban". Por eso le convendría desde el punto de vista formal una cronología en los años treinta del siglo XII. Por suerte contamos con referencias más concretas. La iglesia fue encargada por un ricohombre aragonés, Fortún Garcés Cajal, personaje fundamental en el reinado de Alfonso el Batallador. Contaba con numerosas posesiones en Aragón y Navarra. Entre 1129 y 1133 Cajal compró tierras en Vadoluengo[75]. En 1134 hizo una donación *post obitum* a Leire que incluía "el palacio de San Adrián" con casi toda su heredad. Posteriormente, en 1145, una vez solucionado lo que según Fortún había sido la devolución de un préstamo y contando con el beneplácito del abad legerense, el mismo Cajal donó la iglesia con otras pertenencias a San Pedro de Cluny, como había prometido en el día de su consagración[76]. Dicha consagración había sido celebrada por el obispo Sancho de Larrosa, lo que nos da una fecha previa a su muerte en 1142[77].

La iglesia de San Pedro de Aibar se encuentra muy transformada por la adición de una nueva cabecera. Su arquitectura resulta especialmente significativa, por ser el único edificio de tres naves llegado a nuestros días con las formas propias



Aibar, San Pedro, vista interior de las naves románicas



Aibar, San Pedro, capitel (círculos entrelazados)

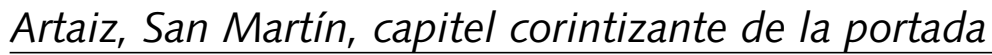
del segundo tercio del siglo XII. Dispone pilares de sección cruciforme, con semicolumnas que apean arcos fajones de medio punto en la nave central y de cuarto de círculo en las laterales, los cuales soportan respectivamente bóvedas de medio cañón y cuarto de cañón. Ya se ha comentado hasta qué punto este interior pudo seguir el modelo de la desaparecida catedral de Pamplona.

La excelente colección de capiteles ofrece asuntos que hemos encontrado muchas veces: grandes hojas apuntadas con o sin bolas bajo volutas acaracoladas, hojas festoneadas de hojitas más pequeñas (lejana derivación de las hendidas tolosanas), hojas nervadas dispuestas en dos niveles, "piñas" con enmarques vegetales, roleos con palmetas, parejas de aves que unen sus cabezas bajo las volutas, cabecitas animales, etc. Junto a ello, vemos otros motivos menos frecuentes pero que suponemos estuvieron en la catedral, por aparecer frecuentemente en sus modelos y secuelas: parejas de leones rampantes cuyas cabezas se encuentran en los vértices, personas flanqueadas por leones, grandes águilas explayadas de esquina, figuras en cuclillas con garras y cabezas monstruosas (variante de las sirenas-ave que hemos visto en Sangüesa y que tanto éxito tuvieron en León), sirenas con doble cola de pez, persecuciones animales, círculos entrelazados, etc. Llama la atención alguna solución propia de tallistas de segunda fila, consistente en decorar todo el capitel o el cimacio con parte de un elemento. Así un curioso capitel está formado por tres niveles de volutas acaracoladas sin astil, bajo las correspondientes volutas con su astil inclinado (algo parecido vimos en Zamarce). Los cimacios ofrecen asimismo temas vegetales propios de los dos repertorios pamploneses. Las escasas representaciones humanas comparten recursos languedocianos a la hora de plasmar los plegados mediante dobles incisiones y adornar los vestidos con orlas, pero no estamos ante la mano del "Maestro de Uncastillo"[78].

Repertorios y maneras de trabajar la sitúan en los años treinta-cuarenta, especialmente cercana a Vadoluengo. Disponemos de una referencia cronológica: el trueque de 1146 entre García Cristóbal y un abad de Aibar con destino a las obras[79]. Como testigo aparece en primer lugar el arcediano Arnaldo, acompañado de un elevado número de personas. La cláusula regnante cita tras el monarca al conde Ladrón en Aibar. ¿Participarían todos o alguno de ellos en el encargo y financiación de la obra?



Artaiz, San Martín, portada meridional

Artaiz, San Martín, capitel corintizante de la portada



Artaiz, San Martín, segundo capitel de la portada

Artaiz, Arce y Puente la Reina

San Martín de Artaiz es un templo de nave única, constituido por ábside semicircular, cuatro tramos de nave y torre a los pies. Los exteriores son muy sencillos: aspillera absidal y contrafuertes. De sillería bien trabajada, la decoración se concentra en la portada, abierta en el segundo tramo, y en los canecillos de cornisa. El interior se encuentra muy transformado[80]. La portada destaca en resalte sobre el muro sur. Consta de tímpano, tres arquivoltas que descansan en tres columnas a cada lado, dos leones en las enjutas y siete canecillos que componen, con las metopas intermedias, un interesante programa iconográfico. En el tímpano, el habitual crismón trinitario está flanqueado por dos flores de seis pétalos enmarcadas en dobles círculos concéntricos. El primer capitel muestra un tema tolosano: tres corolas de hojas de acanto de las que cuelgan bolas, con volutas en las esquinas. En el segundo, tallos sinuosos terminados en volutas o en cabezas femeninas en cuyo vértice se sienta una figura barbada trifronte, que parece soplar con dos de sus tres bocas. En el tercero, un cuadrúpedo gira el rostro hacia una cabezota humana; un arrodillado hace pareja con otro barbado que se encarama medio de rodillas a una voluta festoneada; a sus pies un perro husmea el suelo, y todavía hay sitio



Artaiz, San Martín, tercer capitel de la portada

para una cabeza de ave de presa en la esquina. En el cuarto, dos jóvenes dispuestos a pelear mientras picas sus cabezas sendas aves; en la otra cara, un cuadrúpedo con cuerpo de perro, garras y cabeza monstruosa soporta en sus hombros una figurita vestida en acrobática postura. En el quinto, sobre un lecho de hojitas nervadas dos arpías unguladas divergen desde la esquina, donde cruzan sus colas. Y en el sexto, el más deteriorado, un perro agazapado se tapa las orejas con las patas. Los cimacios despliegan red de rombos. Dos ménsulas sostienen el tímpano, una con vestigios de una cabeza animal, la otra retallada.

En lo formal no cabe dudar de su directa vinculación con el claustro catedralicio de Pamplona[81]. Desde detalles mínimos, como las hojillas bajo las arpías, hasta posturas complejas, como el "acróbata", desde esquemas de rostro barbado a gestos como el llevarse la mano a la barbilla, o animales, como el perro olfateador, casi todo lo que vemos tiene su precedente en los capiteles del Museo de Navarra[82]. Pero falta la genialidad compositiva, la capacidad narrativa y la delicadeza en la labra. Por ello es fácil pensar que fuera realizado por uno de los mejores colaboradores del taller. Creo que quien acudió a Artaiz fue el escultor de la escena del Mal Ladrón. ¿Quiso contar algo? No está nada claro. Por una parte, encontramos acumulación de figuritas sueltas, a veces a muy diferentes escalas. ¿Podría tratarse sólo de un juego atrevido, de unas composiciones sin sentido en las que el artista buscase huecos para introducir variopintos personajes? Nos consta que los escultores románicos basaban su concepto de ornamentación en la variación, en la innovación compositiva a partir de unos elementos básicos del repertorio. En Artaiz tendríamos la sublimación de este proceder. Pero, por otra parte, es innegable que varios de los temas aquí presentes ofrecen una lectura negativa: la ira en los contendientes picoteados por aves, las arpías, etcétera[83]. Otros han sido vistos como elementos moralizadores que podrían tener doble sentido, como el trifronte sentado, en el que Sastre ha visto la representación de un viento[84]. Personalmente entiendo más verosímil pensar que el artista dio vía libre a su capacidad creativa a partir de motivos que habría aprendido en su taller de formación, sin incorporar mensajes ocultos, pero me gustaría poder demostrar lo contrario.

Otro escultor abordó los elementos altos de la portada. Con él se pierde la gracia y la sorpresa y se gana inteligibilidad. Ubica en las enjutas dos leones. El de la izquierda pisotea a una figura mientras devora a otra, de la que asoma la parte inferior del cuerpo. El de la derecha acoge entre sus patas a una figura que se incorpora sujetándose en una de las patas de la fiera. Es fácil ver aquí una repetición del tema del tímpano occidental de Jaca: Cristo como fiera terrible que vence a sus enemigos y Cristo protector de quien se acoge a Él. Más arriba, canecillos y metopas componen un abigarrado friso historiado. Los

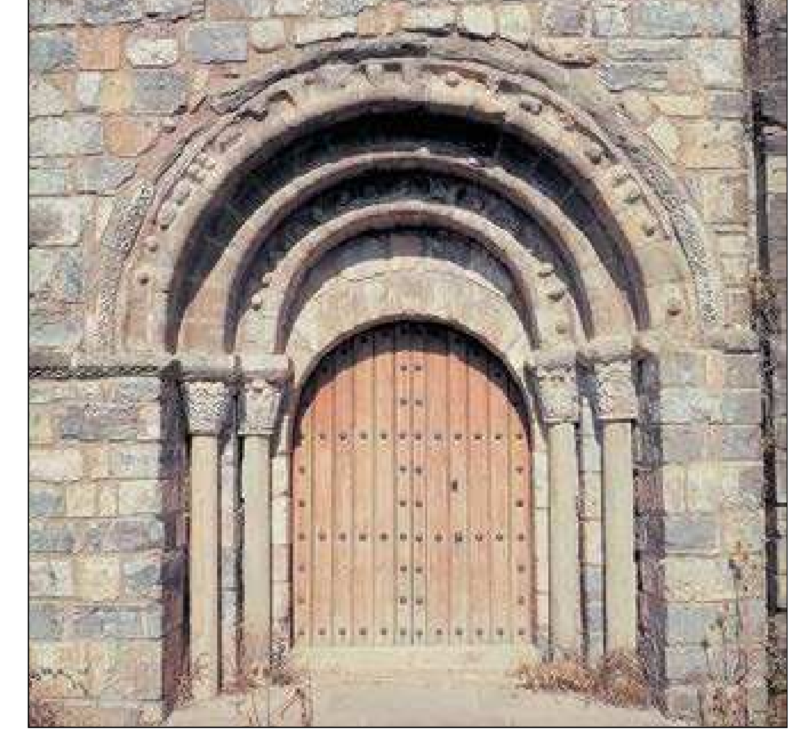


Artaiz, San Martín, canecillo de cornisa de la portada (soldado cristiano venciendo al dragón)

siete canecillos están dedicados a músicos, bailarina, una mujer con un cántaro y un niño asomando entre sus piernas, que se tiene por escena de parto, y un soldado cristiano venciendo al dragón[85]. Las seis metopas muestran a San Miguel pesando las almas, una eucaristía, Cristo descendiendo a los infiernos, el sacrificio de Isaac, la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro y un combate entre caballeros[86]. El estilo de todas ellas es común y muy diferente del de los capiteles. Las figuras son desproporcionadas, de enormes cabezas y manos, y cortas piernas. Visten sin gracia telas que apenas presentan plegados. Definen sus rostros facciones rechonchas (incluso exageradamente, como sucede con los mofletes de la figura protegida por el león) y grandes ojos globulosos. La torpeza resulta paradigmática en el modo como coloca las alas del San Miguel de la psicostasis, cruzadas por delante como un delantal. Las mismas formas manifiestan los canecillos de la cornisa, con cabezas animales o humanas, algunas antropófagas o con horribles muecas, una muy famosa trifronte emplazada junto a una metopa con un obispo, bocinas, símbolos fálicos, etc. Considero innegable su dependencia lejana respecto del "taller de Esteban", por la anatomía de los leones, pero con un amaneramiento de rasgos que alejan cronológicamente al maestro. Encontramos la pista de este artista en Leire, donde los leones de las arquivoltas repiten esquemas tan particulares como esa especie de cordón que contornea las patas delanteras de los de Artaiz. Además la faz del león de la ménsula legerense presenta todos los rasgos que luego serán exagerados en Artaiz y las figuras humanas de las arquivoltas benedictinas, como la mujer mesándose los cabellos, ofrece las mismas facciones mofletudas de ojos globulosos


Artaiz, San Martín, canecillo de cornisa (trifronte)


Artaiz, San Martín, canecillo de cornisa (cabeza grotesca)

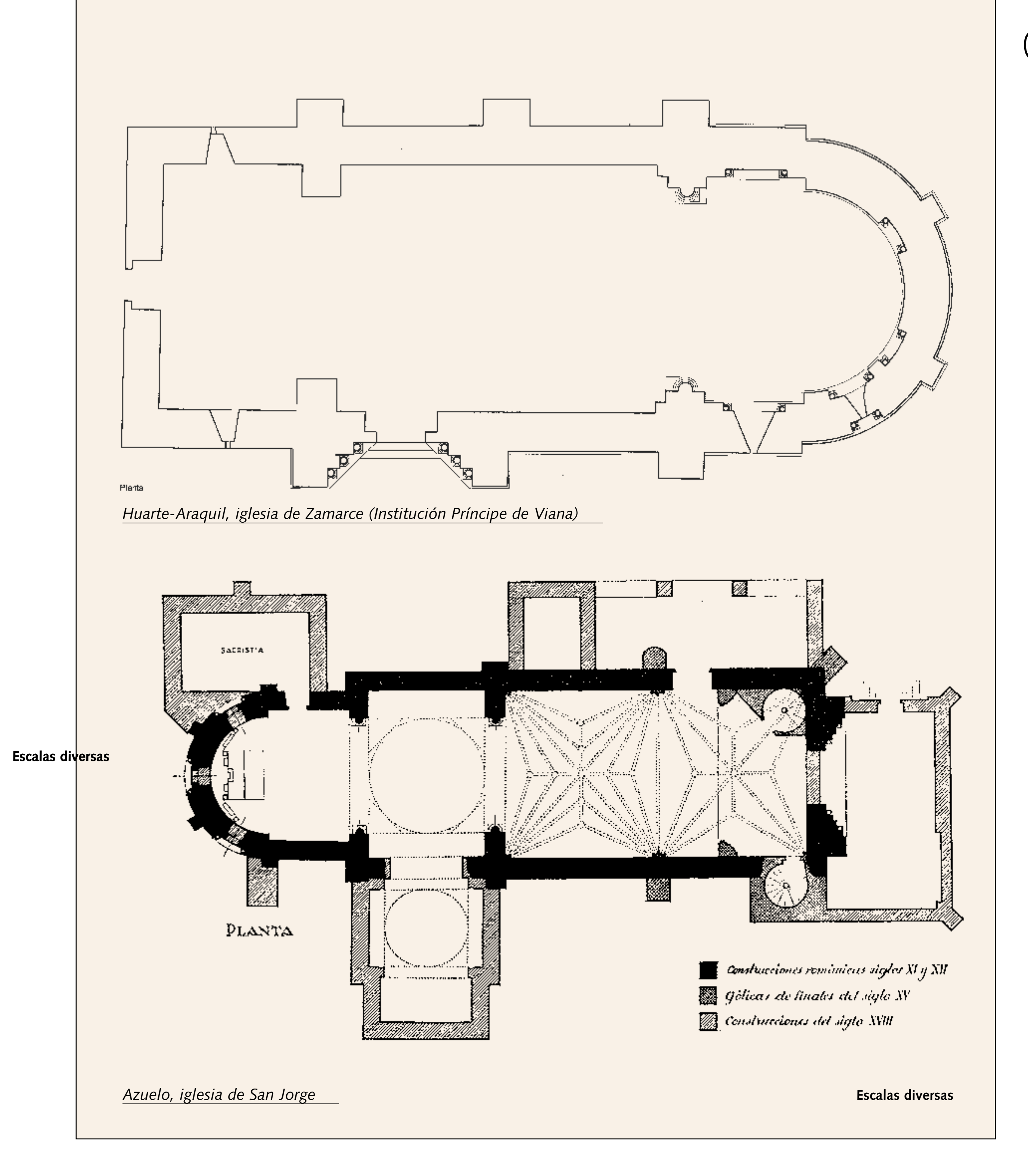

Arce, Santa María, portada meridional

trabajados con dobles incisiones en los párpados[87]. La inclusión de escenas complejas inexistentes en Leire puede explicarse por trabajar a partir de dibujos que el otro maestro u otro artista le hubiese facilitado.

Desde luego, creo más justificable pensar en un reparto de la portada entre dos maestros muy diferentes y no en una interrupción de las obras retomadas por un segundo escultor. Los dos trabajarían a la vez: uno anclado en el pasado, que sin embargo acomete historias más narrativas; otro, de mayor calidad y de formas más al día nada fáciles de entender. Se han propuesto para esta obra cronologías que van desde comienzos del siglo XII hasta finales de dicha centuria[88]. Dadas las cercanías con el claustro de Pamplona y puesto que no se han identificado más obras del maestro de los capiteles de Artaiz, la fecha más probable son los primeros años cuarenta, ya argumentada por Uranga-Íñiguez[89]. Debió de ser promovida como iglesia propia de algún importante linaje navarro, cuya identidad por ahora no ha sido aclarada.

Otra iglesia relativamente cercana a Artaiz que también manifiesta la influencia del claustro es Santa María de Arce. Hoy aparece aislada en un hermoso lugar, pero su soledad es engañosa. Santa María era el centro neurálgico del valle. Consta de ábside semicircular, anteábside,


Arce, Santa María, vista de conjunto



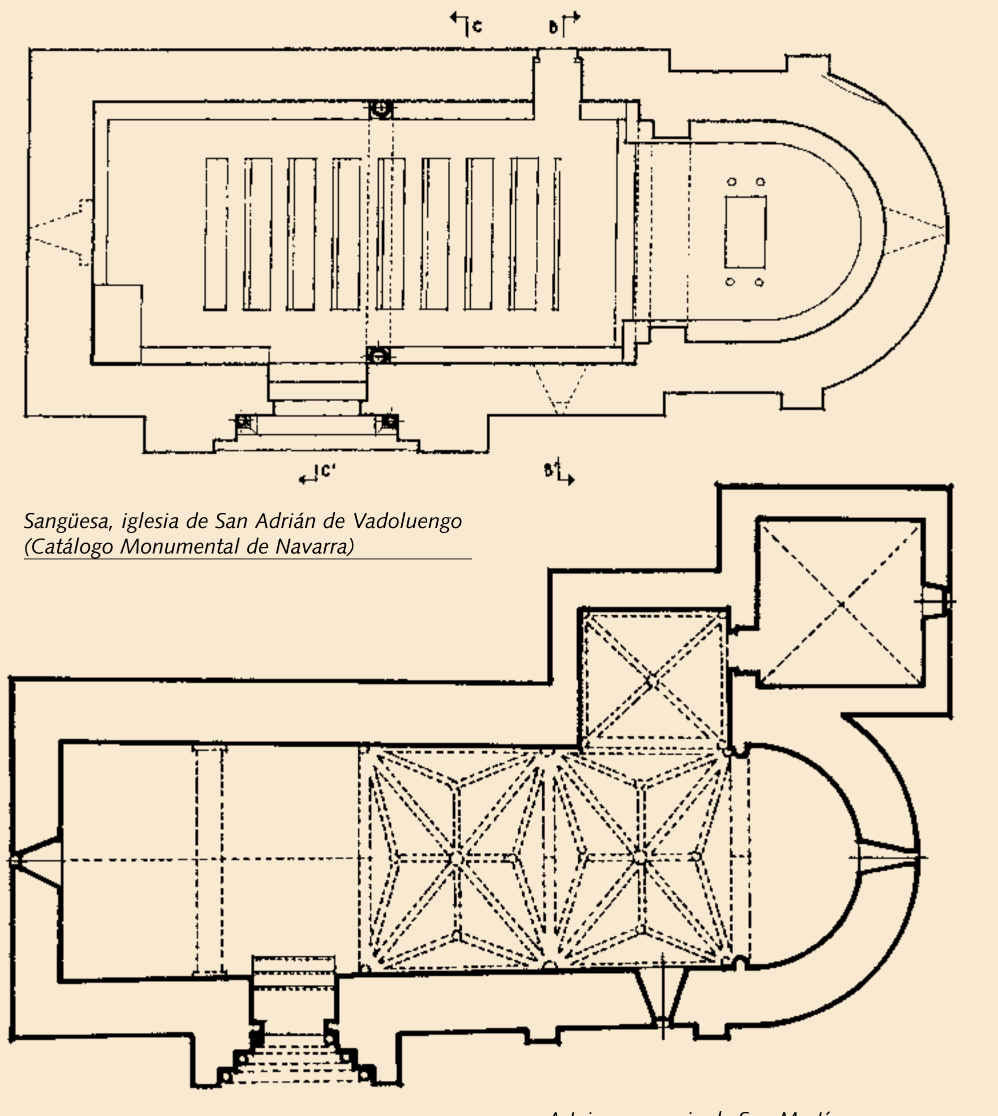
Huarte-Araquil, iglesia de Zamarce (Institución Príncipe de Viana)

Azuelo, iglesia de San Jorge

Escalas diversas

Escalas diversas

nave de tres tramos y torre campanario a los pies. Cada uno de estos espacios viene diferenciado por pilastras internas sin decoración, que soportan arcos fajones en los que descansa una bóveda de medio cañón rebajado. Incoherentemente, los contrafuertes externos no coinciden con la ubicación de dichos fajones. Pese a sus pequeñas dimensiones, recibió escultura en sus tres ventanas absidales, en una de la nave, en dos arquillos ciegos interiores y en una discreta portada, señal todo ello de un claro deseo de monumentalización. Biurrun puso de manifiesto la relación de su cabecera con Irache. En realidad, la vinculación más evidente se da con Sangüesa y San Martín de Unx, en cuanto todas ellas simplifican pautas de la catedral de Pamplona: lo manifiesta en Arce la triple arquería que cobija las tres ventanas absidales, sostenida por dobles columnas, y los dos arcos ciegos superpuestos en el anteábside.



Sangüesa, iglesia de San Adrián de Vadoluengo (Catálogo Monumental de Navarra)

Artaiz, parroquia de San Martín (Institución Príncipe de Viana)

San Martín de Unx, parroquia de San Martín (Institución Príncipe de Viana)

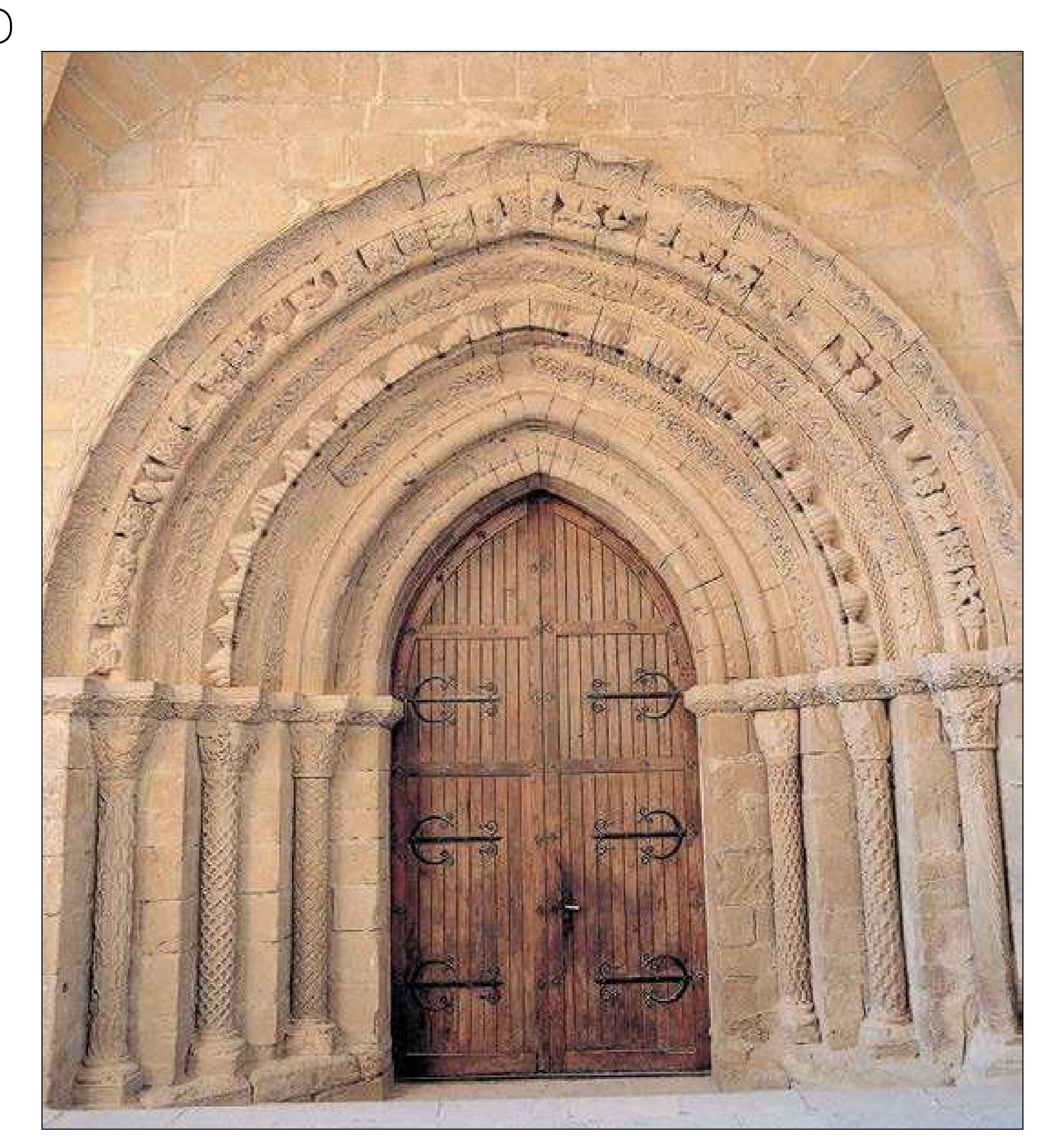
Escalas diversas

En la escultura de Arce encontramos claros ecos del taller del claustro pamplonés. Describamos someramente los capiteles. En el ábside vemos pencas festoneadas con volutas, otras semejantes con hojas hendidas, sembrado de círculos que contienen cuadrifolios y arcos que alojan muy toscas esquematizaciones de palmetas. En la nave se repiten algunos motivos y se añaden palmetas invertidas, grandes frutos granulados, tosquísimos entrelazos y leones que se muerden las patas. En las ventanas exteriores localizamos de nuevo pencas festoneadas con volutas asimismo foliadas, parejas de aves que llevan sobre su dorso otras avecillas menores, tallos con abundante hojarasca que se extiende desordenadamente, caóticos entrelazos que terminan en volutas, roleos rematados en trifolios asimétricos, etc. Los canecillos despliegan temas que conocemos: además de los geométricos y de entrelazos, monstruos andrófagos, cabezas rechinando los dientes, músicos, figuras obscenas, etc., de significado frecuentemente negativo[90]. Lo más esmerado, dentro de una generalizada escasa calidad, es la portada emplazada en resalte sobre el muro meridional. Sustituye el tímpano por un arco rebajado, cobijado por tres arquivoltas aboceladas lisas flanqueadas las impares por bolas y la exterior por algún motivo algo más complicado, fundamentalmente cabecitas humanas y rosetas. La moldura exterior de roleos es la más rica de toda la iglesia (en otros lugares son abiseladas o ajedrezadas). Los cuatro capiteles se ordenan por parejas. Los dos exteriores despliegan movidas hojas en espiral con tallos entrelazados. Los interiores se dedican a la Ascensión[91]. En la cara interior del de la derecha vemos a Cristo envuelto en doble mandorla sogueada y flanqueado por dos ángeles. En la cara exterior le acompañan figuras de pie muy deterioradas. El de la izquierda prosigue con los apóstoles. Las figuras apenas cambian gestos y atuendos. Cristo lleva larga túnica de plegados conseguidos mediante incisiones paralelas y remates hendidos. Abre los brazos y su rostro barbado resulta bastante inexpresivo; tras su cabeza asoma una cruz. Los apóstoles portan atavíos similares, con orlas adornadas y remates romboidales hendidos. San Juan lleva un libro en la mano.

Pese al mal estado y a la escasa calidad son distinguibles rasgos suficientes como para situar a los escultores. Parecen haber trabajado dos: uno menos rudo, que se hizo cargo al menos de los capiteles de la portada, de los dobles del ábside y de los exteriores de la ventana de la nave, y otro realmente torpe, que llevó a cabo los peores capiteles del interior y el exterior. El más dotado incluye repertorio derivado del claustro de Pamplona como las hojas en espiral. La composición de la Ascensión no tiene precedente conocido en Pamplona, lo que no significa que no hubiera existido; desde luego, es muy frecuente en esta corriente hispano-languedociana. En cuanto a la cronología, dado que deriva de una obra que se realizó en los años treinta, de la que se aleja por su tosquedad, podríamos situarla entre 1140 y 1160. Tampoco aquí tenemos noticias documentales.

La tercera iglesia que manifiesta dependencia de la escultura del claustro pamplonés es El Crucifijo de Puente la Reina, que en época románica se llamaba Santa María de las Huertas. Está situada a la entrada de la localidad, en el camino por el que transitaban los peregrinos jacobeos. Su arquitectura es muy sencilla: nave única, cabecera semicircular (rehecha) y torre a los pies. En época gótica le fue añadida una segunda nave que transformó completamente su espacio interior. La obra románica que más nos interesa es la portada abierta en el muro meridional, parcialmente restaurada.

Por primera vez encontramos una portada con arco apuntado. Sin tímpano, dispone de cuatro arquivoltas, tres de ellas sobre columnas y la interior sobre montantes. La interior es abocelada lisa, acompañada de una moldura de frutos. La segunda, también abocelada lisa, viene seguida de una moldura con roleos de cuadrifolios asimétricos entrelazados. La tercera ofrece una sucesión de hojas digitadas superpuestas, con moldura dedicada a florones simétricos, losangeado y entorchados. La cuarta vuelve a ser abocelada lisa, pero sobre ella asoman multitud de figuritas: vegetales, aves de varios géneros y posturas (incluyendo parejas que se pican las patas), cuadrúpedos, cabezas monstruosas, personas erguidas, tres figuras compartiendo lecho, personajes gesticulantes obscenos, sirenas-pez y otros híbridos fantasiosos, etc. Va acompañada de moldura con entrelazos que contienen rose-



Puente la Reina, El Crucifijo, portada meridional

tas. De los montantes exteriores arranca una moldura poblada de acantos estilizados. No todos los temas son fácilmente reconocibles, dado el deterioro generalizado del conjunto. Los capiteles presentan temática vegetal y animal diversa. Los originales, estropeadísimos, ofrecen hojas en espiral, roleos poblados por aves, entrelazos circulares y, muy especialmente, en el último, aves entre maraña sobre leones que se muerden las patas, repetición del esquema del capitel "de San Cernin"[92].

Junto a la dependencia de temas que hemos visto en el claustro y de otros procedentes del "taller de Esteban", el escultor introdujo en la cuarta arquivolta todo lo que conocía, como el de Leire, incluidos motivos propios de canecillos. Insistiré en que, a mi juicio, el gusto por boceles acompañados de multitud de figuritas que encontramos en Leire y aquí, y que dio pie al Maestro de Uncastillo para imaginar sus expresivas creaciones, pudo derivar de composición semejante en alguna de las portadas de la catedral


Puente la Reina, El Crucifijo, detalle de la portada meridional

pamplonesa. Otro aspecto a señalar es el recurso a anatomías y plegados languedocianos que lógicamente vienen asociados a la utilización de este repertorio. Y, como en otros casos, no veo el desarrollo de ningún programa moralizante, por más que evidentemente algunas de las figuras aquí empleadas tengan sentido negativo.

Desde el punto de vista de la cronología, el término *post quem* lo vuelve a proporcionar el claustro pamplonés. Ha de ser posterior a 1140. Pero es más difícil aventurar un término *ante quem*. Aunque las portadas apuntadas no serán habituales en Navarra hasta el siglo XIII, creo que es irnos muy lejos, porque el arco apuntado se venía usando desde el segundo tercio del XII en interiores, tanto en elementos estructurales (arcos fajones) como ornamentales (arquillos ciegos de Zamarce), y en algunos ejemplos, como Esparza de Galar, clarísimamente asociado al repertorio del "taller de Esteban"[93]. No es descartable la intervención de un maestro retardatario, que conociera un repertorio ya desfasado, aunque sería más explicable en una localidad menos importante que Puente la Reina. Por eso me inclino a postular su realización hacia 1150-1170.

Otros aires: San Jorge de Azuelo

Finalizaremos el capítulo con una iglesia cuya dependencia respecto de los modelos pamploneses no está tan clara. Desde luego pertenece a la gran corriente hispano-languedociana que


Azuelo, San Jorge, vista de conjunto

triunfa en la Península desde finales del siglo XI y durante la primera mitad del XII. Pero se aparta de lo hasta ahora examinado, gracias a nuevos aires que a menudo se han considerado procedentes de Aragón.

La iglesia del monasterio benedictino de Azuelo, desde el siglo XI priorato dependiente de Santa María de Nájera, parece haber seguido la habitual práctica constructiva de ampliar, mediante una nueva cabecera, un edificio antiguo. Se rastrean restos de aparejo irregular en la zona central del muro norte[94]. Se le habría añadido la cabecera, consistente en ábside semicircular con tres ventanas decoradas y anteábside con una ventana a cada lado. A continuación alzaron un cuerpo muy esbelto, formado por cuatro pilares con columnas adosadas que sostienen cuatro arcos de medio punto, cobijados por arcos apuntados. Trompas en las esquinas sostienen una cúpula semiesférica. La nave prosiguió hacia el oeste y recibió abovedamiento gótico tardío.

Nos interesa la primera campaña, la de cabecera y cuerpo bajo cúpula. Ábside y anteábside forman una unidad, con sus propios contrafuertes escalonados. Los capiteles de las ventanas absidales, tanto exteriores como interiores, siguen maneras bastante toscas de trabajar pencas foliadas, hojas vueltas en bolas, roleos con palmetas, palmetas invertidas, parejas de leones de melenas trenzadas, perladas o rizadas, aves de presa con las alas abiertas y parejas de aves que picotean espigas o tallos vegetales, en ocasiones bajo volutas acaracoladas. Sólo uno de los exteriores incorporó figuración humana: un individuo que parece llevar al cuello una enorme bolsa agarrada con ambas manos, personificación de la avaricia.

Los de la nave varían sobre un asunto monotemático: hombres y leones. El único claramente identificable es el oriental del muro norte, donde vemos a Cristo sentado bendiciendo con la diestra y sujetando un libro con la izquierda. Lleva nimbo crucífero en el que están grabadas las letras alfa y omega. Sus vestiduras están más cuidadas, con detalles que recuerdan lo languedociano: plegados en zigzag, perlados, remates hendidos, etc. A ambos lados dos cabezas de fieras devoran parejas de animales. Los lados menores



Azuelo, San Jorge, capitel del interior (Cristo bendiciendo)

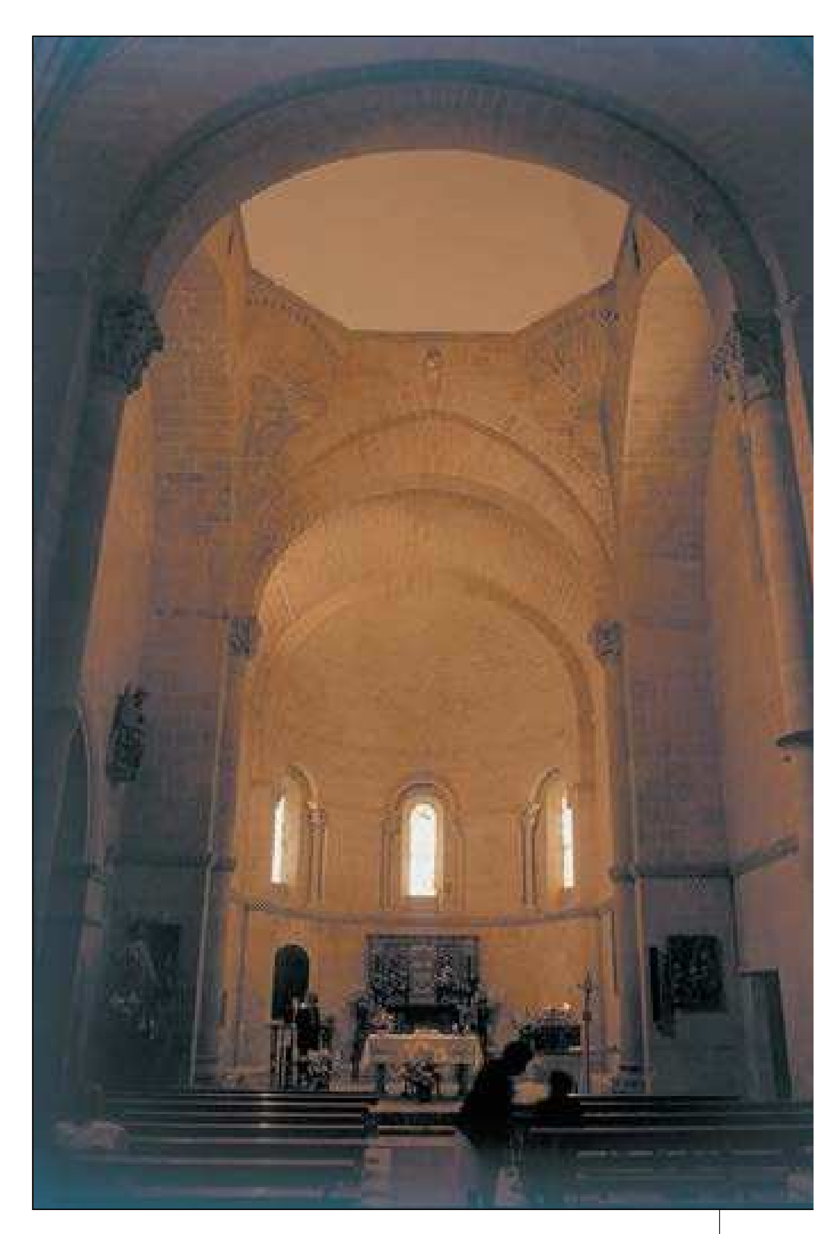
presentan combinación de hombres y animales. A la izquierda una figurita cabalga un león. Sobre sus cabezas en un resalte pétreo se lee claramente SANCIUS. A la derecha, sobre otro personaje a lomos de fiera semejante, también un letrero indica ME FECIT. No es la primera "firma" de artista en piedra en el arte medieval navarro, pero merece la pena señalar dos circunstancias: podemos relacionar con el nombre una obra figurativa suficientemente amplia (capiteles y canecillos) y suponemos que era un maestro de origen navarro o de territorios cercanos, donde abundaron los Sanchos.

Un segundo capitel muestra en el centro una persona de pie, flanqueado por dos leones "sonrientes" que le tientan con una de sus garras. En los lados menores, una figura sentada que lleva en su mano un objeto, y otro león erguido. El tercero muestra en el frente una figura sentada, alzando las manos. Lleva pelo corto y carece de atributos identificativos. Va flanqueado por grandes hojas festoneadas con bolas bajo volutas acaracoladas. En los lados menores aparece un tallo del que cuelgan frutos redondos y un león erguido sobre sus patas traseras. En el cuarto capitel vemos dos enfrentamientos de leones bajo volutas. Con sus cuartos traseros ocultan parte de otro hombre de gran cabezota que agarra su barba bífida con ambas manos; en un lado menor una mujer se mesa los cabellos. Los cimacios despliegan las habituales cabezas animales en las esquinas, y roleos con palmetas languedocianas o con cuadrifolios curvados. Repetimos la habi-


Azuelo, San Jorge, capitel del interior

tual pregunta: ¿tienen significado narrativo o moralizante?[95]. Insisto en mi postura: aparte de la clara referencia a Jesucristo, la función moralizante de los otros tres capiteles no ha sido demostrada más allá de vagas generalizaciones.

Algunos de los temas representados nos guían hacia la posible filiación artística del maestro Sancho. Concretamente, las personas que cabalgan leones provienen lejanamente de Frómista, donde un maestro de gran capacidad interpretó el tema que había visto en una obra antigua. Conviene revisar las cronologías hasta ahora propuestas, que situaban la iglesia en la segunda mitad del siglo XI o primer cuarto del XII. Suponían algunos que al pasar el monasterio a depender de Nájera en 1052 habría sido iniciada la construcción de la nueva iglesia[96]. Edificado el ábside en el siglo XI –decían– el cimborrio y el resto de la nave datarían del XII. El modelo de la cúpula habría sido Loarre. Uranga e Íñiguez prefieren retrasar algo las fechas y hacerla depender de Jaca y Loarre a través de Sangüesa[97]. A mi juicio los capiteles se integran perfectamente en el proceso que venimos narrando. Los temas escogidos y la manera como son tratados difícilmente serán anteriores al segundo cuarto del siglo XII. La abundancia de leones combinados con personajes es muy propia de la expansión de las formas languedocianas hacia focos secundarios, como ha estudiado Cabanot para el suroeste de Francia[98]. En Navarra sucedió otro tanto. Encontramos en Azuelo la continuidad de motivos vegetales bien identificados, con un considerable alejamiento de los modelos y una incapacidad para trabajar los plegados que no son seña de antigüedad sino de carácter periférico. Por todo ello estimo adecuado proponer para la parte oriental de la iglesia una cronología en las décadas centrales del siglo XII.


Azuelo, San Jorge, interior

Gazólaz, Nuestra Señora de la Purificación, portada meridional

Es difícil dar por concluida la relación de iglesias que derivan más o menos directamente de la catedral pamplonesa. No puedo ocuparme de aquellas que sólo conservan parte de su fábrica, como los tramos de nave con sus capiteles de Esparza de Galar, cercanos al "taller de Esteban", o la portada de Gazólaz, en la que reconocemos temas procedentes del claustro pamplonés. ¿Hasta cuándo perdura la influencia? No tengo respuesta por el momento. Habría que analizar muchas otras obras, como los capiteles de la portada de San Pedro de Olite o parte de la escultura del foco estellés, sin olvidar ciertas construcciones rurales[99]. Pero ya va siendo hora de que dejemos estas influencias cada vez más atenuadas para ocuparnos de otro gran momento artístico, el que vivió el reino navarro en el tercer tercio del siglo XII.



Gazólaz, Nuestra Señora de la Purificación, detalle de la portada meridional

Notas

1 Ubieto, 1950 y Goñi Gaztambide, 1964.

2 Ponz, 1785, II, 339. Visitó Pamplona en 1783, antes del derribo de la fachada románica. La segunda noticia procede de Ceán-Bermúdez, 1829, I, 82: "De la catedral antigua de Pamplona no ha quedado sino una parte del frontispicio y un claustro pequeño, en el que son de notar los capiteles de las columnas pareadas, pues representan con la rusticidad de aquellos tiempos algunos misterios de nuestra redención". En realidad, Ceán (1749-1829) no expresa nada diferente de lo expuesto por Ponz; quizá no conoció el claustro personalmente.

3 Debe de estar equivocado Madrazo (1816-1898) cuando cree recordar "el pequeño claustro románico, ya desmantelado cuando hace 21 años nos dispensaba la honra de ser nuestro guía, en las primeras visitas a la basílica pamplonesa el Sr. Mercader", a no ser que lo hubiera visto de niño: Madrazo, 1886, II, 215.

4 Por ejemplo, Serrano, 1901; Altadill, 1911; Larumbe, 1928, y Biurrun, 1936.

5 No todos están expuestos en la colección permanente. Quiero expresar mi agradecimiento a Javier Zubiaur, director del Museo, y a Mercedes Jover, conservadora, por las facilidades que me han brindado para el estudio de estas piezas.

6 La existencia de un diseño de doble arquería grabado en uno de los cimacios procedentes del claustro pamplonés ha hecho imaginar a algunos, a mi entender sin fundamento suficiente, que desde el principio habría sido pensado un claustro de dos pisos (como terminó siendo el de Silos).

7 Aragonés, 1996b.

8 El claustro de Silos dispone de catorce arcos en cada lado corto y dieciséis en los largos, la catedral de Tudela doce en los largos y nueve en los cortos, y San Pedro de la Rúa de Estella nueve arcos por galería. Lamentablemente, a partir de los restos conservados no podemos deducir cuántas galerías recibieron decoración escultórica en el siglo XII ni qué parte perduró en pie.

9 Descripciones más pormenorizadas en Vázquez de Parga, 1941 y 1947; Íñiguez, 1968; Fernández-Ladreda, 1983; y Aragonés, 1994a, entre otros. Me ocupo de ellos con mayor detenimiento en el catálogo de la escultura románica del Museo de Navarra de próxima aparición.

10 En todo se respeta el texto bíblico, que califica a Job como "el hombre más importante de todo el Oriente" y que narra cómo "sus hijos tenían por costumbre celebrar banquetes, turnándose de casa en casa e invitando también a sus tres hermanas".

11 Aunque Íñiguez, 1968, 185-186 y Uranga-Íñiguez, 1973, II, 266, lo estudiaban con los demás, la pertenencia al claustro catedralicio pamplonés fue negada por Aragonés, 1994a, 149, en razón de su tamaño, forma y calidad escultórica. Puestos ambos fragmentos uno junto al otro se ve con claridad que constituyeron una unidad rota en época indeterminada. Las dimensiones que recoge su ficha en el Museo resultan engañosas, porque incluyen los fragmentos de fuste. Sobre su autoría, véase el texto.

12 JOVER, 1987, 16, cree que se trata de San Pedro, pero va sin barba.

13 Me gusta imaginar que pueda ilustrar un pasaje del Antiguo Testamento, el de la muerte de Caín por Lamech, pero ciertamente ni hay evidencias para confirmar la existencia de un ciclo veterotestamentario en el claustro románico, ni en el propio capitel he identificado elementos suficientes como para asegurarlo. No obstante, es un tema al que convendría la presencia de dos figuras que han de estar separadas por maraña. El otro débil apoyo para la identificación estriba en la existencia de dicho tema entre los capiteles del claustro catedralicio gótico, que quizá reprodujeron asuntos del románico.

14 Se trata de un diseño de hoja complicado, que alcanzó gran difusión en Provenza, Languedoc y Tierra Santa, y que delata innegables fuentes clásicas: BOUSQUET, 1988.

15 ARAGONÉS, 1996b.

16 Son *fleurs d'arum*: JALABERT, 1965, 55.

17 De haber sido realizado para la parroquia, sería el único vestigio de su edificio románico. Pertenecería a un claustro sustituido en el siglo XV y probaría la permanencia en Pamplona de algún escultor del taller claustral catedralicio.

18 MELERO, 1992b, 243.

19 GAILLARD, 1960, 237.

20 GAILLARD, 1960, 239. Sobre las relaciones y diferencias con Tolosa véase también HORSTE, 1982, 51-52.

21 BIURRUN, 1936, 463.

22 DESCHAMPS, 1972 (1930), 95; GAILLARD, 1960.

23 VÁZQUEZ DE PARGA, 1941 y 1947. Ni siquiera aparecen mencionados en dos obras básicas sobre románico español, como fueron las de GÓMEZ MORENO, 1934, y CAMPS CAZORLA, 1935.

24 VÁZQUEZ DE PARGA, 1947, 465.

25 GUDIOL-GAYA, 1948, 166: "sin antecedentes en la escuela Jaca-Compostela y sin pareja coetánea en la zona artística de Navarra. (...) No tiene nada del estilo de Moissac, que es más antiguo, ni del de Gilabertus de Tolosa, quizá coetáneo".

26 LOJENDIO, 1967, 230, y FERNÁNDEZ-LADREDA, 1983, 48. También ARAGONÉS, 1994a, 149.

27 URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 268.

28 YARZA, 1984a, 217, y MELERO, 1992b, 244.

29 JALABERT, 1965, 55-57.

30 Es llamativo el parecido de base entre un dibujo de Jalabert ilustrativo de dicha segunda flora (lám. 27 c) y el capitel pamplonés "de herraduras". Pero todavía lo es más el que apreciamos entre nuestro capitel pamplonés y el cimacio de uno de los capiteles tolosanos dedicados a Job (MESPLÉ, 1961, 51).

31 Pondré algunos ejemplos: las hojas interiores del cimacio del capitel de la Crucifixión repiten el esquema de las del cimacio M57 de San Esteban de Tolosa (sigo la numeración del catálogo de MESPLÉ, 1961); el cimacio del capitel de "pencas foliadas más volutas" sigue las mismas pautas que el M56 de la misma iglesia tolosana; la asociación greca-fronda que nos ha llamado la atención en el de las hojas espirales es una constante en el mismo conjunto de San Esteban y en La Daurade; las lancetas de nervio axial que apreciamos en el capitel "trenzado" de Pamplona abundan en los fondos de capiteles de La Daurade (M134, M145, M157, M166); los leones que se muerden las patas del capitel "de San Cernin" están en La Daurade, también entre tallos vegetales (M160); los roleos espirales bajo grecas habitados por animales se dan en el mismo claustro tolosano (M172: el diseño de hoja no es exactamente el mismo), etc. Y podríamos seguir repasando los perlados, los ejes trepanados, los alardes de talla en hueco, etc., pero un texto como el presente no permite agotar las comparaciones. Por supuesto, en ningún caso podemos hablar de identidad absoluta: no era normal entonces la copia exacta ni entre diferentes conjuntos ni dentro de una misma iglesia.

32 El esquema de posturas del Prendimiento y del Descendimiento coinciden con La Daurade II (M131 y M134); la yuxtaposición de personajes de tamaño normal y más pequeños la advertimos en el episodio tolosano de Pedro y Malco (M131); la diagonal heroica es una constante en el mismo conjunto (M131, M137, M140, M151, etc.); las cabezas desplazadas respecto del cuello están en el Prendimiento de La Daurade y en capiteles procedentes del claustro de San Saturnino (M131, M211); miniarquitecturas como las del oratorio de Job pamplonés (cuya red de rombos del tejado se repite una y otra vez en los fondos de La Daurade II) aparecen también en dicha catedral tolosana (M31); etc. Aún hay más: la idea de presentar muchos episodios, a menudo de carácter secundario, formando parte de un mismo ciclo es uno de los rasgos propios de La Daurade II. Y no podemos olvidar la llamativa coincidencia entre el claustro pamplonés y dos de los conjuntos tolosanos a la hora de consagrar atención a la azarosa existencia de Job; e igualmente la aparición del tema de los cuatro ríos, asuntos ambos realmente poco frecuentes. Además, la manera como las figuras llenan la superficie de ciertos capiteles en Pamplona (curación de Job, Prendimiento, ángel de la Resurrección) recuerda sobremanera al modo de componer algunos capiteles de San Esteban y del claustro de San Saturnino (M31, M33, M34, M37 y M211). Y la sensación de caos de masas de los soldados de la Resurrección pamplonesa guarda semejanza con el capitel historiado M211 del mismo conjunto.

33 Las cestas pamplonesas tienen entre 30 y 31 cm de altura por 46 de frente y 30 de fondo. Entre 30 y 32 cm es la altura común a un grupo coherente de capiteles del Museo de los Agustinos de Tolosa procedente de San Esteban, que considero de la misma generación que los pamploneses. 29,5 miden los del claustro de San Saturnino, que por destinarse a columnas simples resultan cuadrados. Podría extender la comparación y razonar similitudes y diferencias en lo relativo al perfil de cestas y cimacios.

34 A veces los paralelismos más cercanos se encuentran en otras localidades languedocianas: por ejemplo, la exagerada curvatura de los vientres de José y Nicodemo en Pamplona recuerdan a numerosas pinturas del siglo XII y concretamente a miniaturas de Moissac (FRAÏSSE, 1992, 17). Igualmente, la presentación de marcos arquitectónicos incompletos, a los que falta una columna como en la escena pamplonesa de Jesús ante el sanedrín, coincide con lo que encontramos en un capitel procedente de Lombez (M256).

35 Es evidente que para hacer compatibles las fechas pamplonesas con todo lo que vengo comentando relativo a Tolosa, tengo que aceptar para las piezas francesas la cronología del entorno de 1130, que no admiten los partidarios de datar la tercera fase de La Daurade y la sala capitular de San Esteban

bien entrada la segunda mitad del siglo XII. Una revisión reciente de la cronología en HORSTE, 1996, 153-156.

36 JOVER, 1987, 16.

37 Son más los esquemas rastreables, que por razones de espacio no puedo detallar. Por otra parte, Jover ha propuesto un interesante paralelo compositivo entre el San Pedro recibiendo el anuncio de la Magdalena y escenas de sarcófagos antiguos, línea de investigación que convendría profundizar. Y tanto Íñiguez como Jover han insistido en la posible inspiración a partir de dramas litúrgicos: ÍÑIGUEZ, 1968, 192-197; JOVER, 1987, 19-21; ARAGONÉS, 1996b, 294.

38 Jover considera que el pensamiento agustiniano de los canónigos pamploneses pudo favorecer el recurso al drama litúrgico a la hora de imaginar la iconografía de la Pasión: JOVER, 1987, 22.

39 FERNÁNDEZ-LADREDA, 1983, 31; JOVER, 1987, 15; ARAGONÉS, 1994a, 151; etc.

40 GOÑI GAZTAMBIDE, 1979, 492-493; SILVA, 1988a, 105-109.

41 DURAND, 1984, 128-129. Es bien sabido que en la exégesis espiritual, propia del comentario medieval de las Sagradas Escrituras, los sentidos interpretativos no eran excluyentes. El clero románico cultivado estaba acostumbrado a discernir el sentido histórico, el analógico, el moral y el anagógico en cada pasaje de las Escrituras, lo que era aplicable no sólo a la lectura, sino también a la contemplación de dichos motivos en imágenes. El análisis histórico de las intenciones que llevaron a escoger un determinado tema ha de considerar todas estas posibilidades. Espero poder publicar pronto los argumentos correspondientes a estas cuestiones, que no detallo aquí por las limitaciones de la obra.

42 GOÑI GAZTAMBIDE, 1979, 328-329. Reproduce uno de estos signos BALAGUER, 1946, 410.

43 Por cierto, éstos enviaron a Artajona parte de su más preciado tesoro: reliquias de San Saturnino, San Exuperio, San Ireneo y la mártir Santa Fe: GOÑI GAZTAMBIDE, 1979, 367. Don Sancho era oriundo de Larrosa, pequeña localidad cercana a Jaca y muy próxima a la iglesia de Iguácel, en cuya famosa inscripción aparece citada.

44 Aunque un poco posterior a las fechas que estamos barajando, el nivel cultural del cabildo pamplonés puede medirse por la presencia en 1143 como arcediano del sabio inglés Roberto de Ketton, traductor del Corán al latín por encargo de Pedro el Venerable.

45 He citado algunas manifestaciones de dicho bizantinismo en el arte aragonés de comienzos del siglo XII, como las pinturas de Bagüés, cerca de Jaca, que don Sancho conocería.

46 LACARRA, 1965. Sobre la historia del monasterio: IBARRA, 1939.

47 Una pista para suponer que la antigua estuvo en idéntico emplazamiento al actual son las inscripciones funerarias de la puerta del acceso al claustro, que se refieren al predecesor y al sucesor del santo. Una referencia indirecta al orfebre Reinalt, hacia 1145, lleva a pensar que por aquellas fechas se estaba renovando la cabecera, para la que se habría encargado la imagen forrada de plata de la Virgen, una de las joyas de la imaginería románica española: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1995-1996.

48 GOÑI GAZTAMBIDE, 1979, 368-370.

49 El motivo de la voluta festoneada procede del claustro pamplonés, pero en Irache fue duplicado por ignorancia de los principios compositivos, como veremos en Zamarce. No quiero decir que el escultor viniera de Zamarce, sino que en ambos casos quienes trabajaron las piezas eran maestros secundarios. Los trenzados estaban ya en la portada de la catedral, pero aquí fueron trabajados con una calidad que hace difícil asignarlos al tallista de los capiteles del ábside central.

50 Existen también en la cabecera una serie de capiteles tosquísimos, varios de ellos reducidos a tiras trianguladas o losangeadas. Se encuentran tanto en el interior (embocadura del ábside sur) como en ventanas exteriores y alguno parece repuesto en intervenciones recientes.

51 Tanto la adición de la capilla de San Veremundo (derruida hace pocos años) como la apertura de nuevas puertas hacia la sacristía y el claustro dificultan el seguimiento de la campaña inicial. Futuras excavaciones podrían atestiguar si en algún momento conectó con una edificación preexistente, como en Leire y Ujué.

52 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1995-1996.

53 LACARRA, 1965, núm. 131.

54 GARCÍA LARRAGUETA, 1957, II, doc. 11.

55 Por ejemplo, URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 204. Todavía lo sostiene MÜLLER, 1996, 248 n. 3.

56 GINÉS, 1988, 16-18, y ARAGONÉS, 1993, 249-250.

57 QUINTANA, 1987, 274, los identificó con los ladrones que mencionan narraciones apócrifas.

58 Sobre este maestro y su obra, incluida la sangüesina: LACOSTE, 1971.

59 Todavía recientemente por MÜLLER, 1996, 248 n.3, que encuentra "coincidencias estilísticas obvias" en arquitectura y escultura de los ábsides.

60 En Uncastillo interviene más de un escultor y el que nos interesa trabaja en la portada, por lo que la fecha de consagración no es definitiva a la hora de datar su labor.

61 BIURRUN, 1936, 576.

62 Podemos especular acerca de si la presencia de la subestructura, imprescindible por el fuerte desnivel que ofrece el terreno en esta zona alta de la localidad, estuvo motivada por un proceso constructivo paralelo al de Leire, es decir, por la ampliación de una iglesia prerrománica.

63 GINÉS, 1988, 43, y GÓMEZ-ASIÁIN, 1995, 288-299.

64 Tema identificado por GÓMEZ-ASIÁIN, 1995, 294-299. Véase también ARAGONÉS, 1996a, 75-76.

65 ARAGONÉS, 1993, 261.

66 Sin embargo, otros edificios donde podríamos esperar directa influencia catedralicia, como las cabezas de arcedianatos y otras iglesias propiedad del cabildo, carecen de conexiones artísticas con la seo.

67 Hoy en día sólo es constatable una utilización funeraria medieval, aunque posterior a dicha centuria, en los arcosolios del muro meridional, integrados en una construcción más tardía.

68 El remate de estos arquillos se veía por encima del retablo: ECHEVERRÍA y FERNÁNDEZ, 1987b, 134.

69 A las semejanzas escultóricas y constructivas se añade la repetición de marcas de cantero, como la b tumbada, la I de

remate cuneiforme o el doble triángulo. La fecha de consagración en GOÑI GAZTAMBIDE, 1997, núm. 222. Otro documento de 1167, en que se menciona un antiguo acuerdo entre el conde Ladrón y el abad García Aznárez, según el cual los maestros canteros y carpinteros (*magistri lapidum et lignorum*) habrían de recibir ciertos alimentos (núm. 105), confirma que hacia 1130-1140 se hicieron obras. Dicho abad ya lo era en 1125 (núm. 153) y el conde Ladrón estaba en Guipúzcoa en 1135 (núm. 192). Sobre los promotores, véase el capítulo 3.

70 El *CMN,* siguiendo a ECHEVERRÍA y FERNÁNDEZ, 1987b, 130, propone como fecha límite 1167, "en que se redactaron las costumbres de Zamarce según Arigita": V*, 775. Probablemente estaría terminada antes. Sobre sus promotores, véase el capítulo 3.

71 ¿Se habrán puesto con la intención de evocar las formas de la catedral pamplonesa?

72 Una misma marca de cantero se repite por distintos muros, en forma de T terminada en espiral. Un maestro con pocos ayudantes sería capaz de culminar una iglesia de estas características.

73 Una vez más, la derivación de la catedral de Pamplona resulta más demostrable que la hasta ahora supuesta influencia jaquesa (YÁRNOZ, 1990, que describe la reciente restauración; *CMN*, IV**, 405).

74 ARAGONÉS, 1996a, 167-168.

75 MARTÍN DUQUE, 1983, núm. 304-306. En 1116 era mayordomo de Alfonso I: LACARRA, 1946, núm. 302.

76 FORTÚN, 1993, 298.

77 LOJENDIO, 1967, 197, supone una consagración en 1141, a partir de una referencia cronológica de Moret, quien en realidad nada dice acerca de tal ceremonia.

78 La historiografía, aquí como en otras iglesias derivadas de Pamplona, había propuesto fundamentalmente que San Pedro de Aibar derivaba de Jaca (por ejemplo, URANGA, 1962, que cita a GUDIOL-GAYA, 1948). Es cierto que comparte con la seo aragonesa algunos motivos, que como típicos de Languedoc no son exclusivos de Jaca. Pero en cambio no encontramos ninguna de las soluciones jaquesas diferentes de las tolosanas.

79 *Hec est carta de camio que facio ego Garcia Christoforus cum dompno Pedro, abbate de Aiuar, per ad opus de illa ecclesia de Sancto Petro de Aiuar.* Se trata de una referencia conocida desde antiguo y recientemente vuelta a publicar por GOÑI GAZTAMBIDE, 1997, núm. 251, de quien tomo la transcripción.

80 Una bonita pila bautismal presenta arquería sobre dobles columnas, como debió de ser el claustro catedralicio pamplonés. Bóvedas y capiteles interiores no son románicos.

81 Ya advertida por diversos estudiosos, como URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 295, o MELERO, 1992a.

82 Y alguno, como el primer capitel, desarrolla un motivo tolosano que debió de haber sido usado en el claustro: MESPLÉ, 1961, núm. 184-187.

83 ARAGONÉS, 1996a, 177.

84 SASTRE, 1997; quizá a partir de un desaparecido capitel de los cuatro vientos en el claustro románico de Pamplona, paralelo al de los cuatro ríos.

85 Sobre músicos y bailarina: ARAGONÉS, 1993, 262-263. Sobre el parto: GÓMEZ, 1998, 94. Sobre la lucha con el dragón: ARAGONÉS, 1996a, 66.

86 Sobre la iconografía de las metopas: JOVER, 1987, 37-39, y ARAGONÉS, 1996a, 49-51, 62-63 y 165-167. Algunos autores han advertido una contraposición temática entre las metopas, de carácter sacro, y los canecillos profanos, sólo rota por el vencedor del dragón: GÓMEZ, 1998, 94.

87 La relación formal con Leire ya fue notada por LOJENDIO, 1967, 217.

88 La supone de los comienzos, en relación con Jaca, CALDWELL, 1980. En el último tercio de dicho siglo la fechan los autores del *CMN*, IV**, 465.

89 URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 331.

90 ARAGONÉS, 1993, 261-262 y 1996a, pássim.

91 OMEÑACA, 1971.

92 Posiblemente los restaurados repiten asuntos que estarían casi desaparecidos, principalmente aves entre maraña que entrelazan sus cuellos y pican frutos granulosos.

93 La datación en el siglo XIII ha sido defendida por URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, III, 80.

94 Ya advertidos por YÁRNOZ, 1979, 352.

95 Según Íñiguez, los monstruos que flanquean a Cristo son los que comienzan la labor destructora apocalíptica: URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, III, 151.

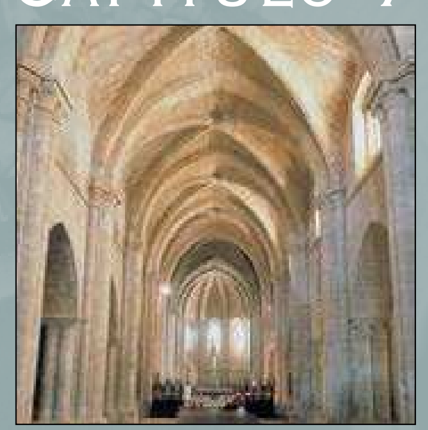
96 URANGA, 1941, 12; YÁRNOZ, 1979, 352.

97 URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 210; *CMN,* II*, 334.

98 CABANOT, 1987.

99 Dejo de lado el interesante problema de los canecillos de Villaveta y su relación con el Maestro de Cabestany, porque requieren un tratamiento pormenorizado no admisible para un conjunto tan reducido dentro de una obra general como ésta. Quede dicho que no considero navarro el tímpano de las tentaciones de Cristo que suele denominarse "de Errondo" (Nueva York, Metropolitan Museum, estudiado por KUPFER, 1978), obra fundamental en la pretendida presencia de este maestro en el reino. Ninguna noticia fidedigna lo relaciona con Errondo ni con ninguna otra localidad navarra, y no está descrito en la única referencia del dintel de Errondo *in situ* (MENDOZA, 1924). Los capiteles de la portada de Villaveta muestran motivos que podrían corresponder a ecos de la seo pamplonesa, en cambio, los canes incorporan novedades merecedoras de estudio más detenido y que –como acertadamente vio SIMON, 1979, 108-109– presentan rasgos formales vinculables con el "taller de Cabestany". Así lo ha reconocido recientemente MALLET, 2000.

Capítulo 7



El último tercio del siglo XII y las primeras décadas del XIII. Arquitectura

Capítulo 7

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XII Y LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL XIII. ARQUITECTURA

CARACTERÍSTICAS Y FACTORES CONSTRUCTIVOS

ELEMENTOS DEFINITORIOS
- Las plantas
- Medidas y proporciones
- Alzados interiores
- Vanos
- Escultura decorativa
- Alzados exteriores
- Génesis estilística

LOS MONASTERIOS
- Sª Mª la Real de La Oliva
- Sª Mª la Real de Irache
- Sª Mª la Real de Fitero
- Sª Mª de la Caridad de Tulebras
- Sª Mª la Real de Iranzu

LAS IGLESIAS URBANAS
- La catedral de Santa María y otros templos tudelanos
- Las parroquias de Estella
- Santa María la Real y Santiago de Sangüesa
- San Pedro de Olite
- San Nicolás de Pamplona

IGLESIAS DE PLAN CENTRAL, ENCOMIENDAS Y OTROS TEMPLOS DEL ÁMBITO RURAL
- Iglesias de plan central
- Las encomiendas de las órdenes militares
- Las parroquias y santuarios rurales

ARQUITECTURA CIVIL
- Los palacios de Pamplona y Estella
- Otras construcciones civiles

NOTAS

Durante el último tercio del siglo XII y los primeros decenios del XIII, se observa en Navarra una actividad constructiva de amplitud y densidad hasta entonces desconocidas. Citando sólo los edificios más representativos de entre los conservados[1], se trabaja entonces en los monasterios de Fitero, La Oliva, Iranzu, Irache y Tulebras; en Tudela se construyen la catedral de Santa María y la parroquial de la Magdalena; en Estella, el supuesto Palacio Real y las parroquias de San Pedro de la Rúa, San Miguel, San Juan, Santo Sepulcro y Santa María Jus del Castillo; en Sangüesa, Santa María la Real y Santiago; en Olite, San Pedro; y finalmente en Pamplona, el Palacio Real, el Episcopal y la parroquial de San Nicolás.

Sobre un sustrato demográfico y económico expansivo[2], una conjunción de factores políticos, urbanos y espirituales van a favorecer esta efervescencia constructiva. Tras la paz con Aragón acordada en 1159, Sancho VI el Sabio se concentra en el desarrollo interno de sus dominios, fomentando el protagonismo demográfico y económico de las "villas francas" y racionalizando la explotación de su propio señorío[3]. Esta tendencia se afirmará también durante el reinado de su sucesor Sancho VII el Fuerte, caracterizando una fase de continuada prosperidad económica y desarrollo urbano[4].

Unidas por las rutas jacobeas y el eje Pamplona-Tudela, se consolida y crece un puñado de ciudades que van a acoger a algunas de las construcciones más representativas del período. Su articulación urbana mostraba generalmente un núcleo autóctono primitivo al que se asociaban grupos poblacionales variados, entre los que destacaban los francos, en menor medida los judíos y, sólo en Tudela y la Ribera, los moros. La diversidad de origen y estatuto jurídico de sus vecinos provocó en ocasiones la división de las ciudades en circunscripciones separadas, durante los siglos XII y XIII notablemente impermeables, que en ocasiones degeneraron en enfrentamientos internos[5]. Esta división urbana, especialmente patente en Estella y Pamplona, impulsó la construcción de ambiciosas (podemos suponer que a veces incluso competitivas) dotaciones religiosas para cada uno de los sectores poblacionales, proliferando así la edificación de importantes templos parroquiales urbanos.

Junto al desarrollo sociopolítico interno, el nuevo impulso monástico protagonizado por los cistercienses va a ser otro factor relevante en cuanto a la conformación del corpus monumental del período. Los cinco cenobios fundados o adscritos entonces a la Orden (Fitero, La Oliva, Tulebras, Iranzu y Marcilla), unidos a la anterior presencia benedictina y a la proliferación de las órdenes militares, promoverán un segundo aglutinador del empeño arquitectónico de la época.

Características y factores constructivos

La mayor parte de las construcciones citadas se caracterizan por una notable riqueza de tipologías y elementos arquitectónicos. Desde el punto de vista artístico muestran una acentuada homogeneidad y personalidad, que se integra perfectamente en el marco general de la arquitectura realizada en el conjunto de la Europa suroccidental[6]. Son dos las orientaciones que van a protagonizar, en mayor o menor medida, su fisonomía concreta y consiguientemente también la propia evolución estilística general. Por un lado, se constata la introducción de nuevos elementos arquitectónicos característicos del primer gótico, cuyo éxito los hace difundirse y acomodarse a usos y diseños concretos. Por otro, estas aportaciones foráneas van a conjugarse con una profunda tradición artística regional propia del último románico, que conforma su fisonomía y carácter definitivo. Así, estilísticamente este proceso que parte del románico y termina con la generalización de las propuestas del gótico clásico muestra en Navarra una personalidad propia, directamente relacionada con las regiones vecinas de uno y otro lado de los Pirineos. No obstante, es en Navarra y Castilla donde se observa una mayor densidad y riqueza tipológica, que coincide con una enorme proliferación de nuevas construcciones. A esta tradición constructiva regional se suman las numerosas aportaciones foráneas principalmente vinculadas al suroeste francés, a la Isla de Francia y, en menor medida, a Borgoña.

Todos los edificios conservados muestran configuraciones planimétricas románicas, que conforman también los alzados de las etapas constructivas más antiguas. Aunque mayoritariamente estos proyectos iniciales no preveían bóvedas de arcos cruzados, éstas se imponen conforme avanza el último cuarto del siglo, por lo que la mayor parte de las construcciones, estuvieran o no concebidas para ese elemento, se adaptan a él. Los arcos cruzados muestran siempre gruesas secciones prismáticas o cilíndricas, mientras que los plementos descansan por un lado en los fajones, por otro directamente sobre el muro. De hecho, el protagonismo de los muros es notable, conservando junto a los soportes un enorme grosor. Ciertas irregularidades parecen indicar que los maestros canteros siguen en este momento un complejo proceso de adaptación y perfeccionamiento en cuanto a la trabazón de las nuevas estructuras. Los soportes tienden a ser cruciformes, añadiendo columnas en los codillos para acoger la descarga de los cruzados. Un buen número de ellos integra también pares de semicolumnas en cada uno de sus frentes, en un intento de dotar de cierta plasticidad a sus amplias dimensiones. Sus semicircunferencias tangentes ocupan más de los dos tercios de la cara correspondiente. Los vanos son reducidos, predominando los de medio punto frente a los apuntados, que aparecen lógicamente en las etapas constructivas más modernas. Algo parecido sucede con las decoraciones que pasan de una brillantez inicial de ascendencia románica a un incipiente naturalismo de génesis gótica, perceptible de forma generalizada a partir del segundo tercio del siglo XIII. Entre ellos se observa un evidente esquematismo, vinculado tanto a las abaciales y parroquiales urbanas, como a los templos rurales en los que perdura mucho más.

Los monasterios cistercienses de La Oliva y Fitero fueron los primeros promotores que aunaron en Navarra la suficiente capacidad económica y organizativa para emprender, en los primeros años del último tercio del siglo XII, la construcción de sus complejos monásticos. Algo parecido sucedió con la abacial benedictina de Irache, cuya construcción se había iniciado, como sabemos, varias décadas antes. Su preemi-

nencia cronológica dota a estas abaciales de cierto carácter original y vanguardista, que, no obstante, pronto pasa a la arquitectura urbana de la mano sobre todo de la catedral de Tudela (relacionada con La Oliva) y San Miguel de Estella (asociada a Irache). De hecho, la organización arquitectónica propuesta ya en La Oliva encuentra su culminación en el espacio interno de la nave mayor de la catedral de Tudela. Entre ambos hitos son numerosos los ejemplos de influencias recíprocas, incorporaciones foráneas, afirmaciones y regresiones estilísticas, etc., en perfecta consonancia con las manifestaciones arquitectónicas contemporáneas conservadas en los reinos vecinos. Este modo de construir va a mostrarse vigente y creativo hasta la consolidación de las propuestas estilísticas propias del gótico pleno en el segundo tercio del siglo XIII; la prolongada duración de las fábricas provocó que algunos edificios completaran entonces su construcción, conviviendo sus propuestas más antiguas con la implantación y desarrollo de los nuevos conceptos estilísticos.

Por tanto, durante el siglo XIII, las propuestas arquitectónicas que protagonizan el paso del románico al gótico permanecen vigentes en edificios iniciados con plantas y configuración de pilares características de fines del siglo XII, y muestran una evidente evolución y progreso en cuanto a los elementos arquitectónicos y decorativos de sus alzados. Así, vanos, capiteles, arcos y bóvedas repiten articulaciones plenamente góticas, aunque el espacio interno sea sustancialmente el característico del primer proyecto; este es el caso de la catedral de Tudela o San Pedro de Olite. También se observará lo contrario, espacios internos góticos con elementos decorativos, secciones de arcos y vanos en la tradición constructiva anterior; será el caso por ejemplo de Santa María de Olite[7]. Cuando las fábricas sufrieron largas paralizaciones se rompe esa continuidad de las formas, produciéndose la sustitución del proyecto inicial por otro más avanzado; así ocurrirá, por ejemplo, en San Pedro y San Miguel de Estella y Santiago de Sangüesa.

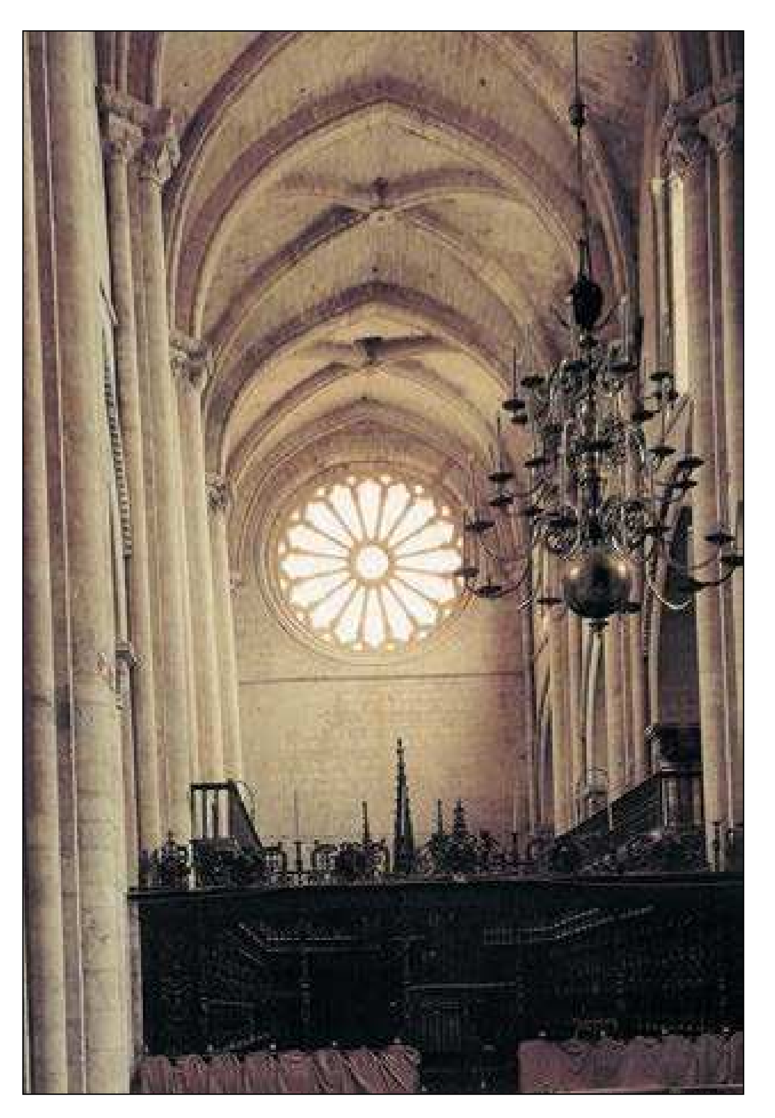
La integración general de las construcciones del Císter navarro en la arquitectura contemporánea no oculta la existencia de ciertas peculiaridades adscribibles a las determinaciones y recomendaciones que establecían los capítulos generales de la Orden. Así se adoptan decididamente los temas vegetales como argumentos decorativos, se observa una acentuada tendencia hacia la austeridad y la simplificación, se limita la altura de fachadas y nave mayor, no se construyen torres, se integran en el conjunto monumental los recursos hidrográficos de la parcela y se da un enorme valor monumental y constructivo de las dependencias monásticas asociadas a la abacial. Curiosamente algunos de estos principios también influirán en la arquitectura urbana, tanto religiosa como civil, y en otras órdenes monásticas, tanto contemporáneas como posteriores.

En cuanto a la impronta concreta de cada construcción, la abacial de La Oliva[8] parece pionera en la sistematización de los soportes con semicolumnas pareadas y acodilladas, las bóvedas de arcos cruzados y las plantas con ábsides laterales en batería. Sobre todo en el ámbito de Estella, es también destacada la influencia generada por la abacial de Irache, que aplica muy pronto la misma articulación de pilares y bóvedas, asociada a tramos cuadrados y a una refinada escuela escultórica. Las otras dos grandes abaciales cistercienses adquieren menor eco estilístico. La girola de Fitero, a pesar de su originalidad y valor artístico, no encuentra en Navarra construcciones posteriores de empeño y complejidad parangonables. No obstante, sus pilares torales, también con semicolumnas pareadas y acodilladas, y la girola, de soportes preparados para bóvedas de arcos cruzados, muestran en cronologías tempranas el protagonismo de estas nuevas articulaciones. Más limitado todavía es el papel difusor de Iranzu. Su concepción planimétrica y estilística, decididamente exótica y un tanto arcaizante, no se difunde a la arquitectura urbana; algunas de sus propuestas, siempre pragmáticas y simplificadas, son sólo patentes en la arquitectura rural de Tierra Estella. Por tanto, aunque la arquitectura monástica ejerce un especial protagonismo en cuanto a la introducción y evolución de elementos arquitectónicos originales, este papel es compartido, más que por órdenes religiosas específicas, por las construcciones de impronta más extensa y palpable.



Monasterio de Santa María de La Oliva, nave central y presbiterio

La arquitectura urbana desarrolla muchos de los conceptos arquitectónicos propuestos por las abaciales citadas. Entre unas y otras la catedral de Tudela supone una síntesis brillante y estilísticamente esclarecedora. De hecho, es el templo religioso de mayor volumen de entre los construidos entonces y su cronología se aproxima bastante al inicio de las obras de La Oliva y su evolución posterior. Después serán numerosos los templos urbanos que, en mayor o menor grado, sigan estilísticamente las propuestas anteriores, destacando por su originalidad y empeño San Miguel de Estella. Sin embargo, la mayor parte de estos edificios tuvieron evidentes problemas históricos, financieros o patrimoniales que motivaron la lenta evolución de las obras (San Pedro de Olite y San Nicolás de Pamplona), prolongadas paralizaciones (San Pedro de la Rúa y San Miguel de Estella y Santiago de Sangüesa) e incluso la resolución inconclusa del proceso constructivo (Santo Sepulcro).



Tudela, catedral de Santa María, nave central y rosetón de los pies

La mayoría de los edificios, tanto monásticos como urbanos, muestran sobre sus sillares numerosas y variadas marcas de cantería. Más allá de los datos que arrojan sobre las propias características del oficio y el trabajo de los mazoneros, la repetición en templos coetáneos y próximos de un alto número de señales gliptográficas parece confirmar la actividad de los mismos canteros en varias obras de una comarca. Esta relación directa entre los artífices se observa sobre todo en Sangüesa (Santa María y Santiago), el Bajo Aragón (La Oliva, Carcastillo y Gallipienzo) y Estella (Irache, San Miguel, Santa María Jus del Castillo y parroquial de Aberin). También se observan coincidencias entre edificios relativamente distantes como La Oliva, Irache y San Miguel de Estella. Aunque por sí solas estas concomitancias no son concluyentes, asociadas a los propios vínculos estilísticos de los templos refuerzan el carácter homogéneo del período.

Elementos definitorios

Como ya se ha apuntado, los templos que se construyen en Navarra durante este período destacan por la variedad y riqueza de sus elementos arquitectónicos. La gran densidad de edificios conservados facilita el análisis pormenorizado de cada uno de ellos y su propia evolución estilística. Entre todos conforman un proceso que resume la génesis y características de buena parte de la arquitectura contemporánea suroccidental.

Las plantas

Todos los tipos y variedades parten de modelos románicos, protagonizados principalmente por ábsides semicirculares, cuyo número y articulación compartimenta los diferentes tipos y diseños. Los templos de tres naves muestran bien presbiterio con cuatro ábsides laterales,

bien presbiterio con dos laterales, bien girola con capillas radiales. En los conjuntos de cinco capillas se observan dos orientaciones diferentes: la más característicamente románica articula los ábsides proporcionalmente escalonados (San Miguel de Estella); la otra, con los ábsides laterales alineados al interior y al exterior, conecta con la tradición constructiva observada también en abaciales cistercienses de la mitad sur de Francia. Destaca sobre todo la impronta de la abacial de La Oliva, cuya cabecera con cinco ábsides se desarrollará, con algunas variaciones, también en la catedral de Tudela. Curiosamente en el foco de Estella, más vinculado a formas tradicionales, va a ser la planta de Irache la que más influya sobre San Miguel o el Santo Sepulcro, mientras que el influjo de la cabecera recta de la abacial de Iranzu parece seguirse sólo en el ámbito de la arquitectura rural.

Aunque no se han conservado, da la impresión de que las cabeceras de San Pedro de Olite y San Nicolás de Pamplona, directamente asociadas a los recintos amurallados respectivos, integraban alguna de sus capillas en los cubos de las torres, determinando así la combinación de laterales planas con presbiterio semicircular (Pamplona) o incluso la posibilidad de presbiterios de cierre exterior alineado con la muralla o prismático (Olite).

La evolución de la planimetría de las naves ilustra un proceso determinado por la adaptación a las plantas románicas de los nuevos sistemas de bóvedas y soportes. Aunque un importante grupo de templos articula su nave central mediante tramos cuadrados (abacial de Irache, Santa María la Real de Sangüesa y San Miguel de Estella), los rectangulares asociados a laterales oblongos (Fitero, La Oliva y San Juan de Estella) o cuadrados (catedral de Tudela, San Nicolás de Pamplona y San Pedro de Olite) muestran la configuración más frecuente y mejor trabada con las bóvedas de arcos cruzados y plementos independientes.

A pesar de su aparente unidad, las cabeceras rurales también muestran una clara evolución, que va simplificando las soluciones propiamente románicas y unifica el presbiterio, ya sea de cierre semicircular, ya cuadrado, con los tramos de la nave. Frente al gusto románico por la jerarquización y compartimentación del espacio interno y la volumetría exterior, se tiende así hacia la regularidad y la unidad final de nave y cabecera. Avanzado el siglo XIII, en este tipo de edificios se va a imponer el testero recto, claro síntoma de simplificación compositiva y estructural. Ya sobre todo a partir del último tercio del siglo se difunden también los cierres poligonales, sobre todo de tres lados, que suponen un paso intermedio entre la composición semicircular románica y la poligonal gótica.

Medidas y proporciones

Entre las construcciones de tres naves, las más longitudinales son las abaciales de Fitero y La Oliva con 80 y 76 metros de los pies al cierre oriental; la catedral de Tudela y las abaciales de Iranzu e Irache les siguen con 62, 50, y 45 metros respectivamente, mientras que las parroquiales urbanas se sitúan en torno a 40-30 metros (San Nicolás de Pamplona algo más de 40, San Miguel de Estella 36, el Santo Sepulcro de la misma ciudad 33, Santiago de Sangüesa 32, y unos 28 San Pedro de Olite y Santa María la Real de Sangüesa); y finalmente los santuarios de Ochagavía e Izaga, más humildes en todos los sentidos, se aproximan a los 20 metros de longitud. Las iglesias urbanas, con Tudela a la cabeza, acentúan su anchura frente a la longitudinalidad de las abaciales; destacan la catedral de Tudela (30), San Nicolás de Pamplona (22) y Santo Sepulcro de Estella (21). Las tres construcciones superan la anchura de Iranzu (18) e Irache (20), y enlazan con las de Fitero (22,8) y La Oliva (24).

También los templos de una nave muestran dimensiones considerables; destacan la abacial de Tulebras (30 metros de longitud) y Santa María Jus del Castillo y la Magdalena de Tudela (ambas en torno a los 25). Aunque la media de las construcciones rurales se encuentra en torno a los 15-16 metros de longitud por 5 de anchura, algunas alcanzan los 20-25 por 8-9 (Carcastillo, Cirauqui, etcétera).

Los templos más ambiciosos y homogéneos articulan planta y alzados en función de relaciones proporcionales que terminan por integrar en



Fitero, Santa María, nave central hacia los pies

el diseño general la mayor parte de los elementos constructivos. Esta determinación aritmética se basa en la modulación *ad cuadratum*, y es especialmente patente en la arquitectura cisterciense y monástica en general[9]. Así, por ejemplo, articulan la planta y buena parte de los alzados las abaciales de La Oliva, Fitero e Irache. Quizá por influencia de la propia abacial estellesa, también se observa cierta tendencia hacia esta composición en la cabecera de San Miguel y en las naves de San Pedro de la Rúa, ambas en Estella. Por su parte, la catedral de Tudela sigue en su planta la proporción 3:2 (sesquiáltera).

Alzados interiores

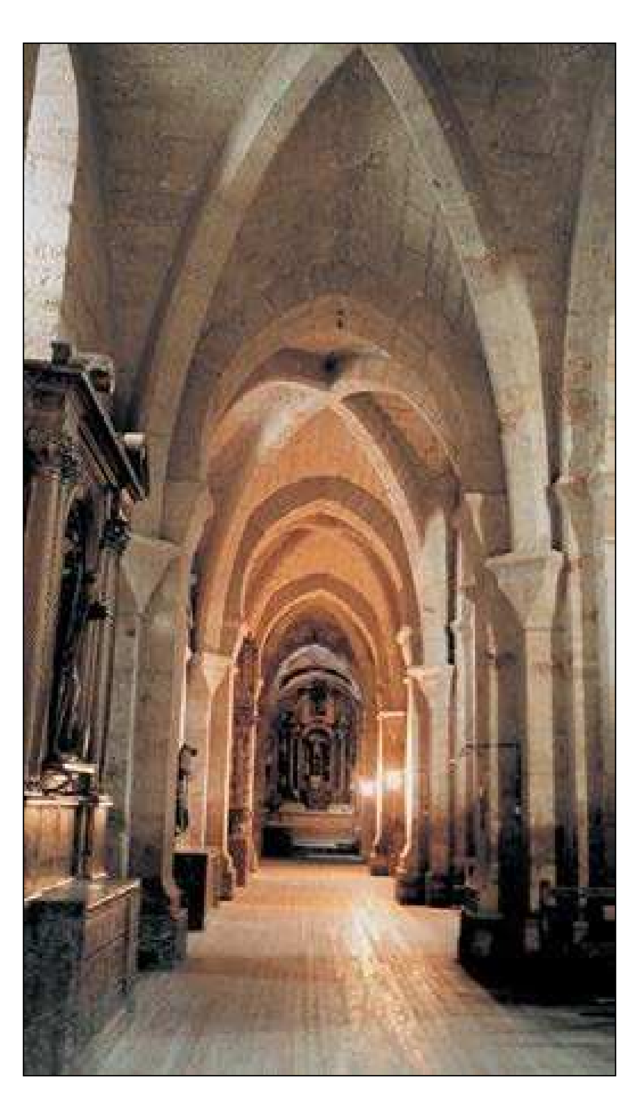
Los alzados interiores son siempre simples y equilibrados, tendiendo más hacia la contención proporcional que hacia un desarrollo acentuadamente vertical. Sobre todo La Oliva y Fitero tienden a reducir la relación proporcional teórica entre la altura de las naves laterales y la central. Ésta adquiere su más amplio desarrollo en la catedral de Tudela, que sigue la proporcionalidad 2:1 (dupla), ya observada en algunos de los programas planimétricos. La nave mayor se divide siempre en dos niveles, siguiendo así la tradición constructiva románica. El inferior se articula mediante los formeros de las laterales, mientras que el superior aloja un relativamente amplio cuerpo de luces beneficiado por la generalización de las bóvedas de arcos cruzados. Por su originalidad destaca la articulación de los dos tramos más occidentales de Irache, cuyos formeros superiores, únicos en el panorama arquitectónico de Navarra, descargan el muro, acogen los plementos de la bóveda y cubren un pasaje perimetral interior.

A pesar de las reformas sucesivas, son las grandes abaciales monásticas y la catedral de Tudela las que mejor ilustran la concepción luminosa de los proyectos primitivos. Muestran espacios internos con luz abundante y uniforme, que acentúa su intensidad conforme nos dirigimos hacia el presbiterio, foco centralizador de la energía luminosa del interior. Celosías de tradición islámica (Irache y Tudela) o simples placas de alabastro podían amortiguar la intensidad emanada del claristorio, que en todo caso se acentuaba y unificaba al interior gracias al lucido claro que cubría los muros de sillería[10].

La bóveda de cañón apuntado, directamente vinculada a la tradición constructiva románica, suele aparecer, bien como realidad arquitectónica, bien como proyecto, en las fases constructivas más antiguas (ábsides orientales y crucero). En los grandes templos monásticos o parroquiales, todavía en la década de los ochenta del siglo XII su presencia es general: así se construyen las capillas mayores de La Oliva y San Miguel de Estella, y se proyectan las de Fitero y Tudela. La simplicidad de su ejecución así como su durabilidad y equilibrio tectónico convirtió a este tipo de cerramiento en el tradicional de la arquitectura rural, permaneciendo vigente en este ámbito durante la mayor parte de la Baja Edad Media. Por esas mismas razones debió de ser elegida para cubrir, en pleno siglo XIII, las naves laterales de San Nicolás de Pamplona.

No obstante, muy pronto se imponen las bóvedas de arcos cruzados[11], conformando así una de las cualidades que unifican la fisonomía interna de los edificios analizados[12]. Su formulación teórica supone un término medio entre las bóvedas de aristas románicas y las de crucería góticas: los arcos cruzados tienen más en cuenta su función de refuerzo que su enjarje efectivo con los plementos, resultando sus secciones gruesas y voluminosas. En prácticamente todos los edificios los plementos de apuntamiento perpendicular al eje de la bóveda carecen de formeros de refuerzo en su encuentro con los muros, y sobre todo en los tramos de planta cuadrada muestran un apreciable capialzado. Sólo en los tramos más occidentales de Irache las bóvedas pueden ser consideradas una versión arcaica de las crucerías góticas, ya que como aquellas los plementos enjarjan con los muros mediante formeros, que asociados a los fajones conforman el perímetro de cada tramo.

La conjunción en altura del ápice de los fajones y los sillares centrales de los cruzados, asociada a la alineación también de los arranques de todos los arcos, depende no sólo de la voluntad estética de los maestros constructores, sino también de ciertas determinaciones planimétricas y una concepción flexible del perfil apuntado de



Fitero, Santa María, nave del evangelio

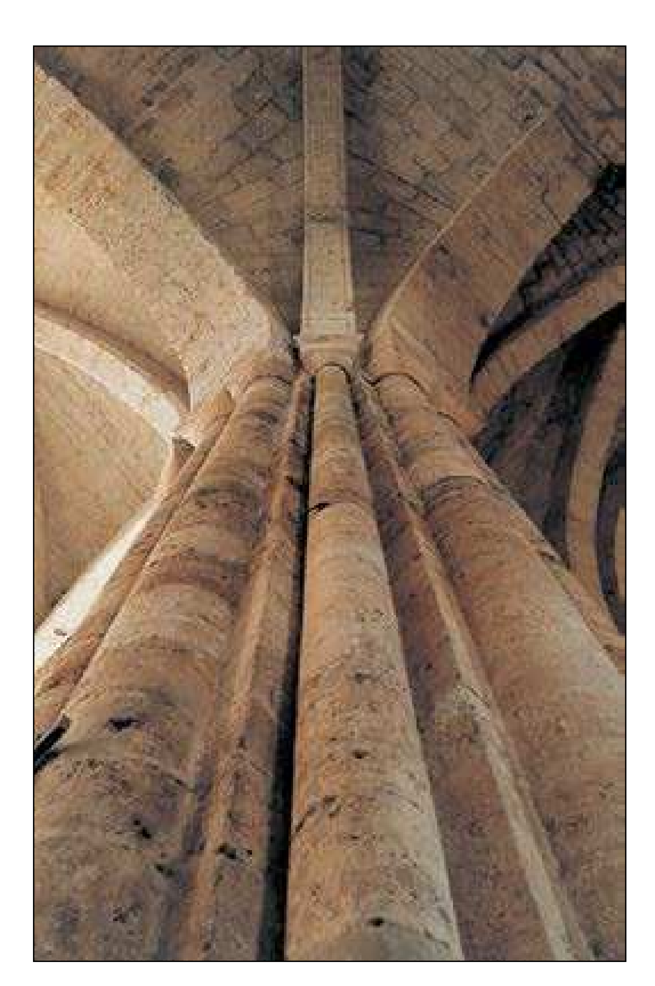
los arcos. Esta búsqueda de uniformidad, característica de los abovedamientos góticos, sacrifica habitualmente la alineación de los arranques de los arcos, en beneficio de la estabilidad de las bóvedas[13] y la homogeneidad de los ápices[14] (Fitero, Irache, Santa María Jus del Castillo y San Miguel en Estella). En el gótico pleno, esta anomalía se resolverá con la aplicación en los fajones de arcos de apuntamiento variado[15] y el diseño de plantas específicas para las bóvedas de crucería. Aunque ligeramente capialzadas y con cruzados de medio punto un tanto rebajado, el problema tiende a resolverse en las bóvedas de La Oliva y, sobre todo, de la catedral de Tudela.

La incorporación de estas articulaciones se produce de la mano de los constructores de las abaciales de La Oliva y Fitero. Probablemente las de las capillas laterales de la primera sean las de cronología más antigua de todas las conservadas (en torno a 1175-1180). En todo caso, no deben de distar mucho de las bóvedas, ya más amplias, del crucero de Irache y del propio crucero de La Oliva, diseñado ya desde el principio para soportar arcos cruzados, o de la girola de Fitero. Muy pronto, la bóveda de arcos cruzados se traslada también al ámbito urbano: primero a las capillas extremas de la catedral de Tudela (1185-1190) y ya en los últimos años del siglo XII al Palacio Real de Pamplona, a Santa María Jus del Castillo de Estella, muy ligada a Irache, y a la capilla de Jesucristo de la catedral de Pamplona. Su generalización es tal que algunas, como Santa María de Sangüesa, adaptan a la nueva articulación los soportes ya construidos durante el período anterior, mientras que otras, como las parroquiales de Santiago, también en Sangüesa, y San Pedro de Olite se erigen contemplando en el planeamiento inicial la construcción de bóvedas de arcos cruzados. La evolución constructiva de todos los edificios citados ocupa ya buena parte del siglo XIII, por lo que las bóvedas de los tramos más occidentales van a convivir con la generalización de las bóvedas de crucería.

Los presbiterios unen a su pertenencia a las primeras fases constructivas la dificultad de adaptación de las nuevas bóvedas a los cierres semicirculares. En los ejemplos asociados directamente a la tradición constructiva románica, las bóvedas de cañón apuntado se prolongan hacia los ábsides mediante bóvedas de horno también apuntadas, pronto reforzadas por semiarcos. Los ejemplos navarros más antiguos de cascarones reforzados son los de la capilla central de la girola de Fitero (dos arcos de refuerzo) y los del presbiterio de La Oliva (cuatro). Ya durante el primer cuarto del siglo XIII, alzados proyectados para soportar estos cascarones reforzados añaden bóvedas ya góticas con plementos independientes de perfil apuntado (presbiterios de Fitero y Tudela). Aunque esta solución permite abrir vanos de mayor tamaño, su organización general parte de la anterior: ambas comparten el mismo sistema de soportes y los semiarcos confluyen en el ápice del fajón de embocadura.

Además de los abovedamientos en piedra hasta aquí mencionados, también adquieren cierto protagonismo las cubiertas de madera a dos aguas sobre arcos diafragma, cuya definición práctica se encuentra en edificios civiles como el Palacio Real de Pamplona y los refectorios y dormitorios cistercienses de Fitero y La Oliva. En todo caso su difusión se generalizará durante el siglo XIII.

En cuanto a los soportes, los pilares cruciformes monopolizan los alzados de los templos de tres naves. Los más característicos adosan a cada uno de sus frentes dobles semicolumnas[16], de génesis perfectamente románica (ver por ejemplo el presbiterio de La Oliva, las naves laterales de Santa María la Real de Sangüesa o la parroquial de Zolina). La innovación principal estriba en la incorporación sistemática de columnillas acodilladas a los ángulos de la cruz del pilar. Como en otras comarcas hispanas de su mitad nororiental (desde Valladolid hasta Cataluña), su protagonismo afecta prácticamente a todas las tipologías arquitectónicas: abaciales cistercienses (La Oliva y Fitero), benedictinas (Irache), catedrales (Tudela), parroquiales urbanas (San Miguel y Santo Sepulcro de Estella, San Pedro de Olite y Santa María la Real de Sangüesa) y parroquias rurales (San Román y Santa Catalina de Cirauqui y San Salvador de Gallipienzo). Las columnillas acodilladas asocian directamente la planta del edificio con la previsión de cubiertas con bóvedas de arcos cruzados. De nuevo los ejemplos más antiguos son los pilares de los cruceros de La Oliva, Fitero e Irache[17]. Su grosor, en ocasiones más de tres metros, está sobredimensionado[18], aportando a los alzados interiores una acentuada sensación de pesadez. Los más estilizados en relación con la anchura y altura de las naves son los de la catedral de Tudela.



Fitero, Santa María, toral del presbiterio

Las ménsulas van a ser el soporte principal de las construcciones con mayor simplificación estructural y estilística, por lo que, aunque aparecen en las naves laterales de Iranzu, tendrán un especial protagonismo en las dependencias monásticas cistercienses, y después en la arquitectura rural. Estructuralmente, aparecen siempre vinculadas a muros y estribos y, en ocasiones, se combinan también con pilares, frecuentes sobre todo en los presbiterios de las iglesias rurales más antiguas. Aunque su fisonomía es muy variada, cuantitativamente predominan las integradas por rollos o lóbulos que, de manera escalonada, traban arco y muro; los ejemplos más antiguos se encuentran en las estancias de la abacial de La Oliva. No obstante, su casi nula carga estilística impide situar cronológicamente las ménsulas lobuladas rurales, que permanecen plenamente vigentes durante toda la Baja Edad Media.

Vanos

Aunque la difusión de los pilares con columnillas en los codillos y bóvedas con arcos cruzados suponen el apuntamiento de fajones y formeros, la querencia por los vanos de perfil semicircular se conserva hasta bien entrado el siglo XIII. Así, el medio punto monopoliza los va-



Monasterio de Santa María de Iranzu, nave central y presbiterio

nos de las abaciales cistercienses de La Oliva y Fitero, a pesar de su tardía finalización. Sin embargo, Iranzu supone una decidida apuesta por los perfiles apuntados[19] ya desde la construcción del cierre del presbiterio concluido para 1193. De hecho, el uso sistemático de vanos y puertas apuntadas se manifiesta primero en la abacial estellesa, junto a las demás propuestas borgoñonas de su alzado. Va ser durante los últimos años del siglo XII y los primeros del siguiente cuando los perfiles apuntados se comienzan a incorporar a portadas y ventanas: Irache (puertas), San Juan de Estella (puerta de evangelio), Santo Sepulcro (ventana del ábside del evangelio), San Miguel (ventanas ábside central). En la arquitectura urbana su difusión se va generalizando conforme avanza el primer tercio del siglo XIII. Más tardía va a ser todavía su implantación en el ámbito de la arquitectura rural, donde los perfiles semicirculares permanecen vigentes durante buena parte del siglo XIII; esta persistencia cronológica es proporcional a la propia simplificación estilística del edificio. Incluso es relativamente habitual encontrar construcciones que, aun mostrando apuntamiento en la portada, conservan el medio punto para los vanos.

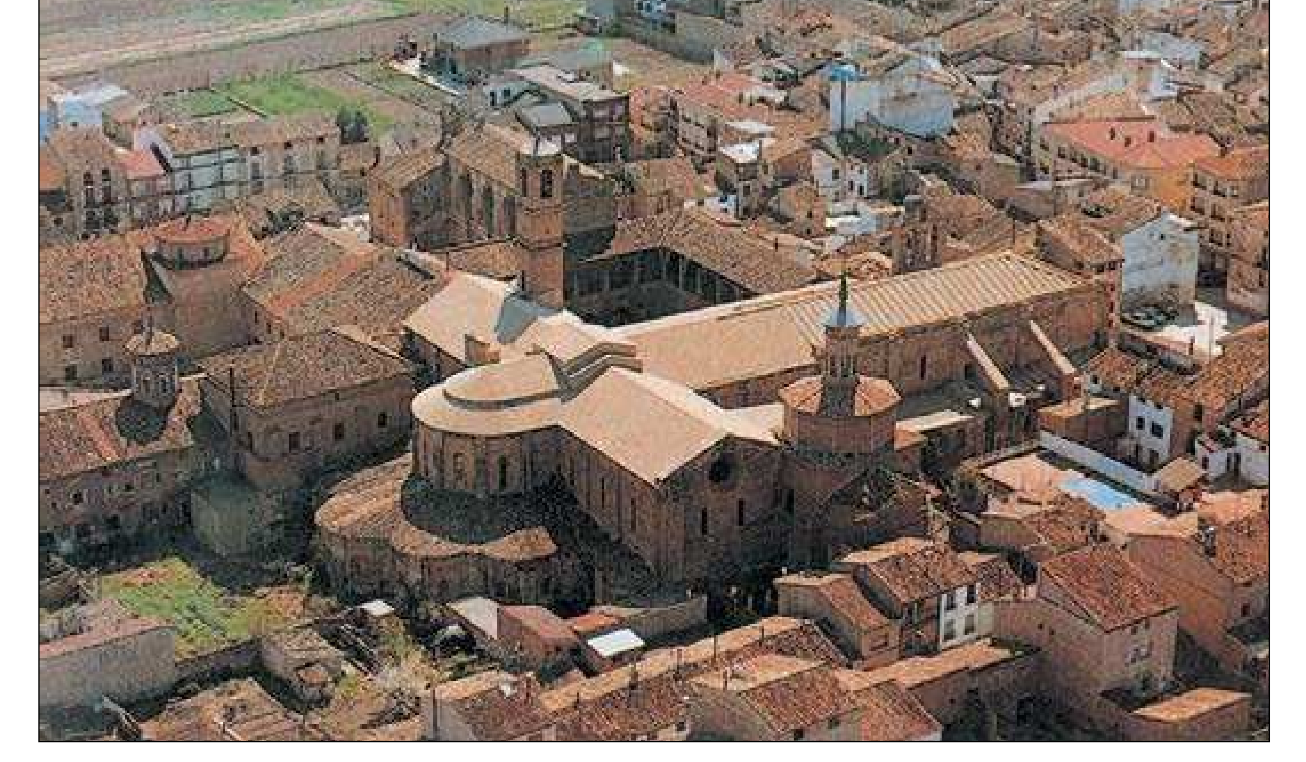
En cuanto a su articulación se observa de nuevo una lenta evolución hacia formas plenamente góticas. Así, durante el primer tercio del siglo XIII, las grandes parroquiales urbanas siguen la tradición compositiva románica: columnillas en los codillos de las jambas, con basa, fuste y capitel diferenciados, y arquivoltas baquetonadas de diámetro aproximado al de los fustes correspondientes. Su progresiva estilización va en consonancia con la cada vez mayor amplitud de los huecos que ya en el segundo cuarto del siglo comienzan a incorporar robustas tracerías internas (Tudela, Santiago de Sangüesa, San Pedro de Olite).

Escultura decorativa

Como denominador común se manifiesta una evidente tendencia simplificadora en cuanto a la profusión decorativa interna y externa de los edificios. El tratamiento escultórico más extendido muestra composiciones de inspiración vegetal interpretadas de forma simplificada, plana, esquemática e idealizada. No obstante, también aquí se observa una clara evolución hacia concepciones más naturalistas que caracterizarán ya las decoraciones góticas. Estos tipos decorativos parten de nuevo del mundo monástico, cuya decoración es, en todo caso, heterogénea. Como referencia más antigua aparecen los capiteles de las partes altas de la capilla mayor y el crucero de La Oliva y la girola de Fitero (los de las capillas laterales de La Oliva, más antiguos, acogen una rica decoración vegetal). Una versión más plástica y elaborada aparece en el crucero y partes bajas de Irache, cuyos talleres van a protagonizar uno de los capítulos más brillantes de la escultura monumental del período. Estas articulaciones, relacionadas en último término con la tradición simplificadora y esquemática del Císter borgoñón, se imponen en la arquitectura urbana y rural, tanto por la impronta general ejercida por las citadas abaciales, como por el incuestionable abaratamiento económico y temporal que suponía en el marco de la decoración general del edificio. Curiosamente, el punto de partida no se encuentra en las partes más antiguas de las citadas abaciales, sino en un momento avanzado de sus primeras fases constructivas que, junto a Iranzu, se pueden situar en el amplio marco cronológico de las dos últimas décadas del siglo XII. En los últimos años del siglo y, sobre todo, durante el primer tercio del XIII, su impronta se va a observar en todos los templos urbanos, excepto la catedral de Tudela, cuyos talleres escultóricos partían de una rica tradición anterior. Todavía más durará la influencia de este tipo de decoración en la arquitectura rural. La interpretación de los temas vegetales hacia fórmulas naturalistas se constata ya durante el segundo cuarto del siglo XIII.

Alzados exteriores

Siguiendo la tradición románica, las configuraciones más plásticas y elaboradas se encuentran en las cabeceras y su correspondiente juego de capillas. Bien por la cronología antigua del inicio de las obras, bien por su concepción planimétrica tradicional, el grado de innovación es



Fitero, Santa María, vista general

Monasterio de Santa María de La Oliva, fachada de la abacial



Monasterio de Santa María de Iranzu

muy limitado. De hecho, los lazos con cabeceras erigidas durante el segundo tercio (Santa María de Sangüesa, Irache) son palpables. De entre todas destaca la monumentalidad del deambulatorio de la abacial de Fitero, cuya tendencia a la unidad muestra ya un carácter estilístico más avanzado.

En los templos de tres naves no determinados por la topografía de su parcela, se observa un cierto desarrollo de las fachadas occidentales, que en buena parte de los casos acogen su puerta principal. A pesar de que la asignación cronológica para esta parte de los edificios es muy variada, de nuevo parece la abacial de La Oliva la que fija sus principales características. Traduciendo la organización interior en tres naves, dos poderosos estribos dividen la fachada en tres calles paralelas, entre las que destaca la central con un mayor protagonismo físico y monumental. En su parte inferior acoge, sobre un paramento alineado con los contrafuertes, la puerta principal; arriba un gran arco de descarga sobre los estribos sigue el perfil de la bóveda mayor. Entre puerta y arco se sitúa un pasadizo que comunica las partes altas de las naves laterales y un gran rosetón con tracería. Un aspecto parecido debía de tener también la fachada occidental de la abacial de Iranzu, posteriormente reformada. Las iglesias urbanas tienden a seguir su ejemplo; así se articulan los hastiales occidentales de Tudela y San Nicolás de Pamplona, y tal vez Santiago de Sangüesa, añadiendo las dos primeras elementos torreados laterales. Más tradicional, y probablemente de diseño también más antiguo, es la interpretación que del macizo occidental se observa en Irache. Su proyecto, de notables dimensiones y nunca finalizado, integraba dos torres cuadradas y un amplio espacio abovedado que guarecía la portada.

Génesis estilística

Los lazos artísticos más numerosos y evidentes traban firmemente la arquitectura del período con la de las comarcas vecinas y, en particular, con los reinos cristianos peninsulares[20]. Además de un sustrato arquitectónico común de profundas raíces románicas, los pilares con semicolumnas pareadas asociados directamente a la generalización de las bóvedas de arcos cruzados, así como las plantas y la articulación de los alzados y proporciones, integran el denominador común de buena parte de la arquitectura del suroccidente europeo. Su implantación afecta a todas las tipologías en Castilla y Navarra, a catedrales y monasterios cistercienses de Aragón y Cataluña, y a algunos cenobios cistercienses del sur de Francia. De hecho, son Navarra y la mitad oriental de Castilla (hasta Valladolid y Palencia) las que muestran una mayor densidad y variedad tipológica, ya que conservan, dentro de los principios estilísticos citados, catedrales, abaciales cistercienses y de otras órdenes, numerosas parroquias urbanas y también algunas rurales. Algo menor parece el vínculo estilístico de estas construcciones hispanas con algunas abaciales cistercienses del sur de Francia.

En cuanto a elementos concretos, el uso sistemático de pilares con semicolumnas pareadas tangentes y diámetros equivalentes a la anchura del frente del pilar aparece profundamente implantado en la arquitectura del suroeste de Francia durante toda la primera mitad del siglo XII. También aquí se modernizan con la adopción de columnillas menores en los codillos. Como ingredientes de difusión menos generalizada se observan también bóvedas capialzadas, tramos cuadrados para la nave central, proporcionalidad compositiva general en función de módulos cuadrados, galerías perimetrales y ciertos elementos menores como torrecillas angulares, pares de columnas en las fachadas, articulaciones exteriores muy elaboradas con dos niveles y arcos de descarga. La mayor parte de estos últimos aspectos relacionan especialmente la abacial de Irache y su área de influencia con las citadas comarcas francesas.

Más general y difusa parece la influencia borgoñona[21], que sistematiza el uso de la bóveda de cañón apuntado y los alzados, en templos de cierta simplificación, de dos niveles proporcionales. No obstante, ambos aspectos son también frecuentes en el románico de otras regiones, incluidas las peninsulares. El paso de la bóveda de arista a la de arcos cruzados, frecuente sobre todo en las dependencias cistercienses, también se

adscribe a esta región, lo mismo que la tradición constructiva general de los monasterios del Císter. Sin embargo, cuando los edificios muestran de una manera más concreta el influjo borgoñón (Iranzu), sus propuestas parecen completamente exóticas en el ámbito general de la arquitectura navarra del momento. Por tanto, la influencia borgoñona llega muy tamizada por pasos intermedios que en la mayoría de los casos suponen reinterpretaciones características de la arquitectura hispana; curiosamente, esta realidad estilística es especialmente palpable en las abaciales cistercienses de La Oliva y Fitero, lo que demuestra la diversidad de las concepciones arquitectónicas realizadas por las grandes fundaciones del Císter navarro.

En la planta con girola de Fitero y en los alzados, secciones y decoraciones de elementos concretos de La Oliva, Tudela y otras construcciones menores, se observa también el eco de la arquitectura de la Isla de Francia, en particular de Saint-Germer de Fly, Saint-Denis y otros templos más o menos contemporáneos que integran habitualmente el capítulo dedicado a la arquitectura del primer gótico. En cuanto a las plantas, da la impresión de que las innovaciones son trasmitidas mediante croquis y cuadernos que adaptan las nuevas trazas a las tradiciones constructivas locales. Más evidente es la pervivencia de secciones de arcos, composición de plintos, decoración de capiteles y articulación de soportes, que propuestos en las citadas construcciones durante el segundo cuarto del siglo XII, se observan ahora en alzados navarros.

Por tanto, como otras regiones perimetrales respecto a los centros arquitectónicos más creativos y renovadores, los templos navarros iniciados durante el último tercio del siglo XII muestran numerosos vínculos estilísticos que ilustran un período en el que la transmisión de tipos e innovaciones, aunque lenta, era fluida. No obstante, su desarrollo es en Navarra y los reinos vecinos peculiar, conformándose un léxico constructivo cuyo resultado es original y puede ser considerado estilísticamente distintivo. Lógicamente muestra, como Alemania o el norte de Italia, el influjo de Borgoña y la Isla de Francia, aunque su singularidad estriba en la adopción de elementos y formas propios del suroeste francés, asociados a una rica tradición constructiva local característica del tardorrománico. El resultado final es un modo de construir notablemente homogéneo que afecta a todas las tipologías arquitectónicas, y cuya lenta evolución creativa caracteriza la arquitectura realizada en Navarra hasta la irrupción y difusión del gótico clásico. Su desarrollo será interrumpido por la ligereza y estilización góticas, convirtiendo, de inmediato, los progresos anteriores en antiguos y arcaizantes. No obstante, los templos más evolucionados, concluidos durante la segunda mitad del siglo XIII, son ya góticos. Este es, por ejemplo, el caso de la nave mayor de la catedral de Tudela, que ilustra el último peldaño en la evolución de los tipos constructivos que se fijan en Navarra durante el último tercio del siglo XII y los primeros decenios del XIII.

Los monasterios

Los cistercienses comienzan a asentarse en las fronteras del reino poco antes de mediado el siglo XII, adquiriendo durante su segunda mitad un extraordinario protagonismo tanto artístico como patrimonial. De las fundaciones conocidas han llegado a nosotros, más o menos transformados, los monasterios masculinos de La Oliva, Fitero e Iranzu y el femenino de Tulebras[22]. Sus templos y estancias, asociados a la construcción de la abacial benedictina de Irache, van a ilustrar el protagonismo esencial que ahora adquieren las órdenes monásticas.

Como en otras partes del occidente medieval, la irrupción de los cistercienses va a suponer una profunda sacudida tanto desde el punto de vista espiritual como socioeconómico o artístico[23]. Para comprender en su justo término las características arquitectónicas de sus monasterios hay que tener en cuenta una serie de principios espirituales, preceptos y normas de vida que resumen las características del monacato cisterciense. Todas las abadías del Císter parten de un tronco común formado por las cuatro primeras fundaciones (Citeaux, La Ferte-Pontigny, Morimond y Clairvaux); de ellas surge una tupida red de filiacio-

nes, basada en una sucesiva e ininterrumpida relación de madre (abadía fundadora) e hija (abadía fundada). Todos estos cenobios debían seguir literalmente la regla de San Benito, lo que en realidad suponía una absoluta unidad en cuanto a los usos litúrgicos y la vida diaria[24]. Cada casa madre, mediante una visita anual de su abad, tutelaba a sus hijas que, no obstante, eran completamente independientes. Por último, todos los abades debían reunirse anualmente en un capítulo general, que era finalmente el responsable de la observancia de la regla y la disciplina[25].

Los cistercienses estaban muy interesados en controlar el resultado artístico de sus construcciones, por lo que fueron estableciendo una serie de prohibiciones y recomendaciones que afectaban a la definición arquitectónica de los edificios; entre otras se pueden citar las prohibiciones de emplear esculturas y pinturas (1119), vidrios de colores en las ventanas (1134), campanarios en piedra (1157) o pavimentos decorativos (1213)[26]. Para San Bernardo los monasterios no debían acoger decoraciones esculpidas o pintadas, reforzando así el cometido de una arquitectura muy depurada, práctica y perdurable[27]. El propio abad participó en la creación en Clairvaux hacia 1130 del modelo planimétrico que servirá de referente a los monasterios de la Orden construidos después[28].

Lógicamente los cenobios navarros también van a reproducir este esquema compositivo, que no obstante se ha visto muy transformado por las numerosas reformas posteriores y el abandono asociado a la desamortización eclesiástica (a partir de 1838). Además de las abaciales, conservadas en todos los casos, de las tres alas, capítulo, refectorio y cilla, que conformaban la topografía claustral cisterciense, se han preservado mejor las primeras con sus correspondientes salas capitulares (La Oliva, Fitero e Iranzu), scriptorium (La Oliva) y dormitorio superior (completamente enmascarado en Fitero); del ala de la cilla se observan restos sustanciales en La Oliva e Iranzu, mientras que la del refectorio, más tardía en Iranzu, conserva únicamente la cocina en La Oliva, y el perímetro mural de cocina y refectorio en Fitero. Además, tanto Iranzu como La Oliva han conservado elementos suficientes para interpretar el ala dedicada a enfermería y su correspondiente capilla. También en La Oliva se han rescatado los canales subterráneos que irrigaban el interior del monasterio. A pesar de las importantes pérdidas, los restos conservados van a permitir reconstruir con precisión la mayor parte de las estancias desaparecidas.

Por su parte la abacial de Irache muestra varias características distintivas que, no obstante, no la desvinculan artísticamente de Fitero o sobre todo de La Oliva: no se conservan estancias contemporáneas a la abacial, ésta se había iniciado durante el período anterior y, por último, se adscribía no al Císter y su prototípica uniformidad sino a los benedictinos. Sin embargo, sus alzados conectan perfectamente con las propuestas estilísticas cistercienses, mostrando uno de los ejemplos más antiguos de adopción de bóvedas de arcos cruzados y sus correspondientes soportes. Además, su vinculación con Estella y su comarca la sitúa, junto a La Oliva, como el templo que más influencia ejerce sobre la arquitectura inmediatamente posterior.

Santa María la Real de La Oliva

La abacial de La Oliva es el templo que primero incluye algunas de las características específicas de la arquitectura del período, ofreciendo así un completo catálogo de su génesis y evolución. De hecho, su cronología temprana la sitúa en la vanguardia de la formación de los tipos constructivos suroccidentales. Además, dentro de los monasterios navarros del Císter, es el que ha conservado mejor la fisonomía primitiva de sus dependencias.

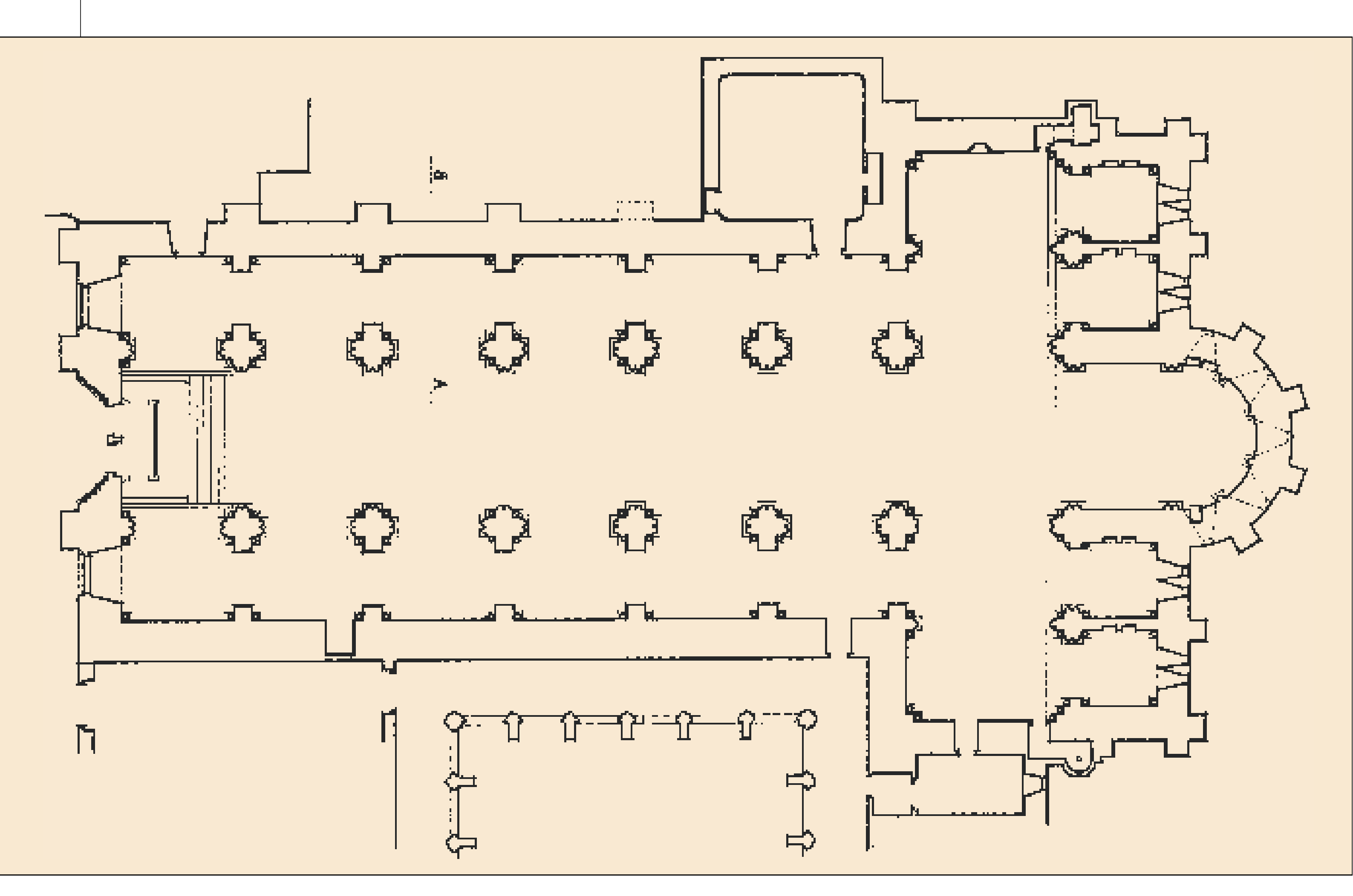
Documentado inicialmente como una granja dependiente de Fitero[29], su incorporación a la orden cisterciense es aprobada por el capítulo general de 1151[30]. Tras la supuesta refundación de Fitero, pasa junto al propio Fitero y Veruela a depender filialmente del monasterio gascón de l'Escale-Dieu en 1162[31]. Las numerosas donaciones, unidas a la protección real y pontificia[32], fortalecerán rápidamente un amplio patrimonio en el que se va a asentar la prosperidad del cenobio durante la Edad Media; para el inicio de la construcción del monasterio debió de ser espe-

cialmente relevante la donación de la cercana villa de Carcastillo (1162-1164), realizada "... ut ibi (...) edificet monasterium"[33].

La iglesia abacial

En planta la iglesia muestra una acentuada disposición en "T" a la que se suman cinco ábsides en batería, los laterales cuadrados, y el central semicircular y más amplio[34]. Esta articulación parte del modelo más simplificado y genérico de las iglesias de la Orden, sustituyendo el ábside recto (tipo Fontenay) por otro semicircular, característico de la arquitectura románica. Aunque la presencia de ábsides semicirculares e incluso la combinación de testeros rectos y curvos adquiere cierto desarrollo en las abaciales cistercienses del sur de Francia[35] y los reinos cristianos peninsulares[36], cabeceras como la descrita sólo se repiten en Meira[37] y Huerta[38].

El acentuado crucero está dividido en cinco tramos, mientras que el cuerpo de la iglesia, el más longitudinal de los templos medievales navarros[39], acoge tres naves divididas en seis tramos, rectangulares los de la central y oblongos, casi cuadrados, los de las laterales. La nave principal prácticamente dobla las dimensiones de las laterales, planteando, como va a ser relativamente habitual, la proporción 2:1 (dupla). Pilares, muros y estribos muestran una característica potencia sobredimensionada, siendo especialmente interesantes los primeros, de núcleo cruciforme con pares de semicolumnas adosadas a tres de sus frentes y columnas acodilladas.

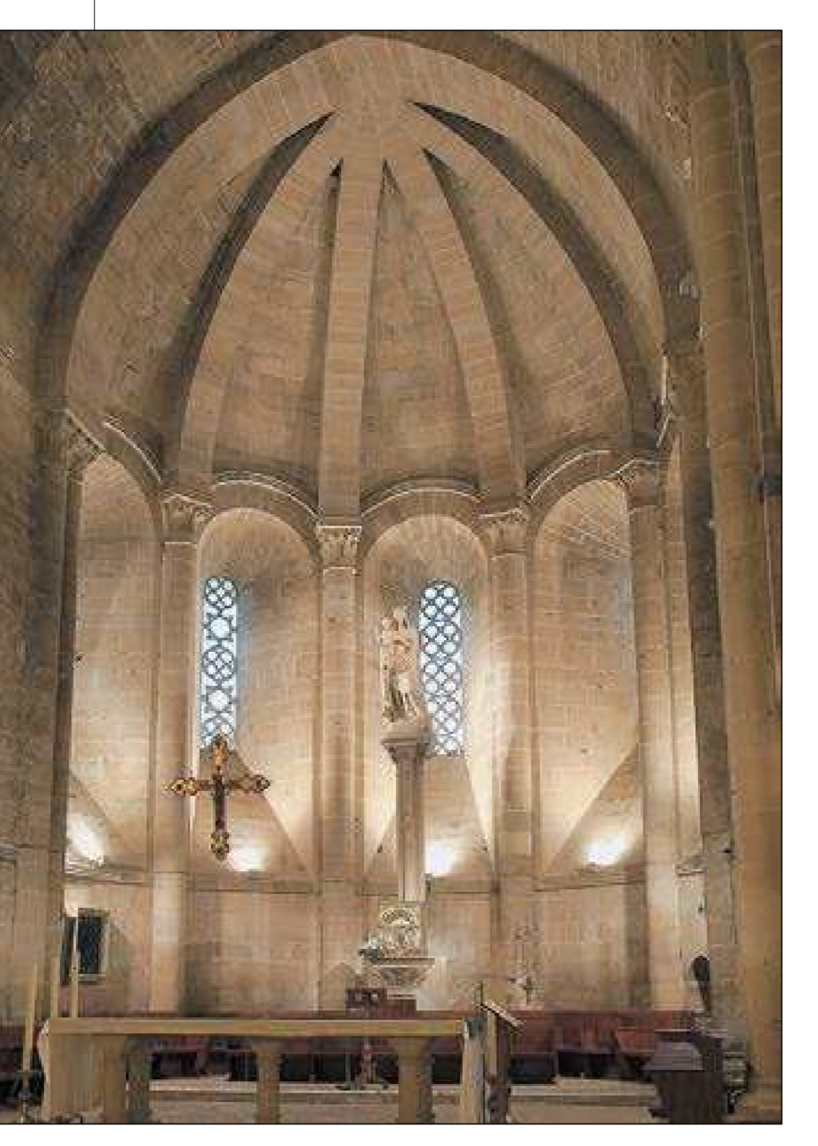


Monasterio de Santa María de La Oliva, iglesia abacial, planta (Institución Príncipe de Viana)



Monasterio de Santa María de La Oliva, iglesia abacial, exterior de la cabecera

De hecho, en los alzados el protagonismo recae sobre los potentes elementos arquitectónicos que, a falta de otro tipo de decoración, son, junto a la luz relativamente continua y general, los argumentos definitorios del espacio interno de la iglesia. El vigor y anchura de sus arcos, bien fajones y cruzados en las bóvedas, bien formeros en los laterales, determinan la fisonomía y potencia de los pilares cruciformes. Todo está perfectamente trabado, de tal forma que cada arco descarga sobre su correspondiente responsión columnaria, articulándose el conjunto mediante una elaborada sintaxis cuyo resultado final pertenece ya al gótico primitivo suroccidental.



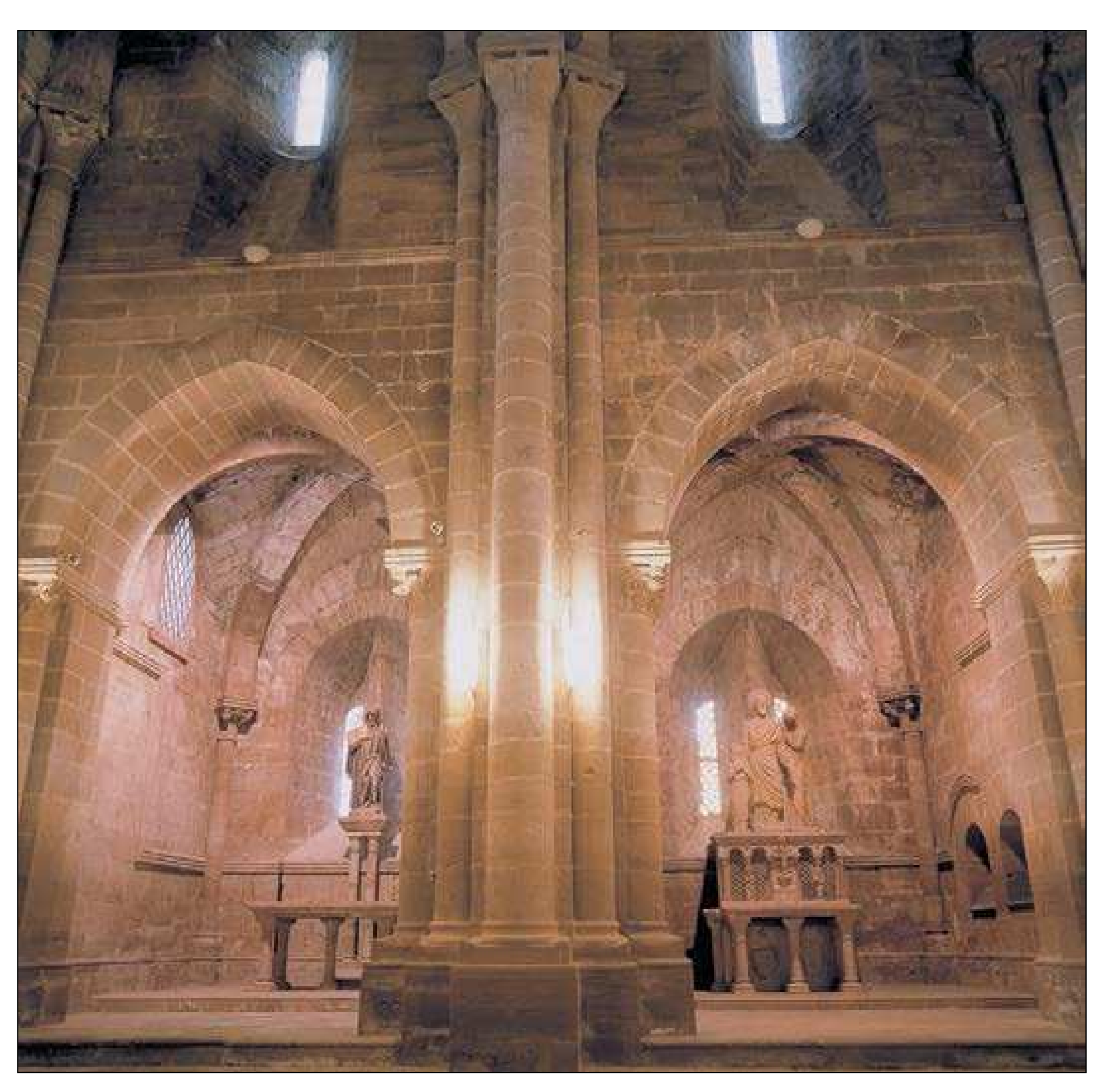
Monasterio de Santa María de La Oliva, iglesia abacial, ábside mayor

La cabecera acoge los ingredientes más tradicionales del edificio. Así, la capilla mayor, dividida en hemiciclo más dos tramos rectangulares, se cubre mediante bóveda de horno reforzada por cuatro semiarcos para el hemiciclo, y cañón apuntado para los otros dos tramos. Los fajones descargan ya sobre parejas de semicolumnas adosadas al muro, de génesis todavía románica. Las semicolumnas simples del hemiciclo enmarcan cinco vanos de medio punto y profundo abocinamiento que determinan con sus taludes diagonales la elaborada iluminación de presbiterio y altar mayor. El resultado es bello; su minuciosa articulación, basada en la continuidad y complementariedad de cada uno de los elementos, caracteriza una obra depurada que descubre la presencia de unos artífices creativos y refinados.

También las capillas laterales van a mostrar las virtudes de un grupo de canteros de elevado nivel artístico. Se cubren con bóvedas de arcos cruzados de potentes secciones cuadradas. Los cierres orientales de las cuatro acogen ventanas muy originales, cuyo arco interior de profundo abocinamiento apuntado y geminado se convierte al exterior en dos huecos de perfil en cuarto de círculo. Esta composición, que se repetirá en Irache, se puede observar también en la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada[40] y en las capillas laterales de Santa María de Valbuena[41]. En cuanto a la decoración de los capiteles, todos de inspiración vegetal, destacan los dobles de las capillas del lado del evangelio; mediante labra profunda y minuciosa, muestran hojas, tallos



Monasterio de Santa María de La Oliva, iglesia abacial, capiteles del ábside más meridional del crucero sur



Monasterio de Santa María de La Oliva, iglesia abacial, capillas laterales del crucero sur

y flores de formas ricas e incipientemente naturalistas. Junto a otros de la cabecera coinciden de nuevo con buena parte de los vegetales de la girola de Santo Domingo de la Calzada.

Los alzados del crucero y la nave central se dividen, como la capilla mayor, en dos niveles mediante imposta tribaquetonada cuya altura cambia entre el primer y segundo tramo de la nave. Los pilares, desde la embocadura del presbiterio con columnillas acodilladas, coinciden sustancialmente con los torales de Fitero o Irache. Frente a su regularidad, dejan el frente de las naves laterales liso, añadiendo las semicolumnas pareadas a las otras tres caras del pilar. Como las capillas laterales, tanto el crucero como las naves se cubren con bóvedas de arcos cruzados de gruesas secciones prismáticas y aristas achaflanadas. Sólo los cuatro últimos tramos de la nave central muestran claves en el encuentro de los cruzados; de este a oeste representan Agnus Dei, cabeza de Cristo con nimbo crucífero, águila[42] y cruz de Calatrava en los pies. El tramo más occi-

Monasterio de Santa María de La Oliva, iglesia abacial, bóvedas de la nave mayor

dental conserva palpables restos del revestimiento claro con líneas de sillares ocres tradicional en



Monasterio de Santa María de La Oliva, iglesia abacial, clave con la cruz de Calatrava

los edificios de la Orden. Además, mayoritariamente en torno a los cruces de los arcos y las claves, aparecen una veintena de agujeros, perfectamente previstos en el despiece de los sillares, de difícil justificación práctica[43].

El menor desarrollo del nivel superior sobre los formeros, especialmente a partir del segundo tramo de la nave central, reduce la longitud de las ventanas, que tienden a desarrollarse en horizontal hasta ocupar, en agrupaciones de dos, tres o cuatro huecos, buena parte del paramento. Los capiteles decorativos de las naves simplifican su composición respecto a los de la cabecera, observándose una acentuada irregularidad y reducción artística conforme se avanza hacia los tramos más occidentales. Destaca uno del lado del evangelio en el que una máscara devora dos dragones de colas entrelazadas[44], en lo que supone, junto a las claves y unas cabecitas muy populares de otro capitel de las partes



Monasterio de Santa María de La Oliva, iglesia abacial, rosetón de la fachada occidental

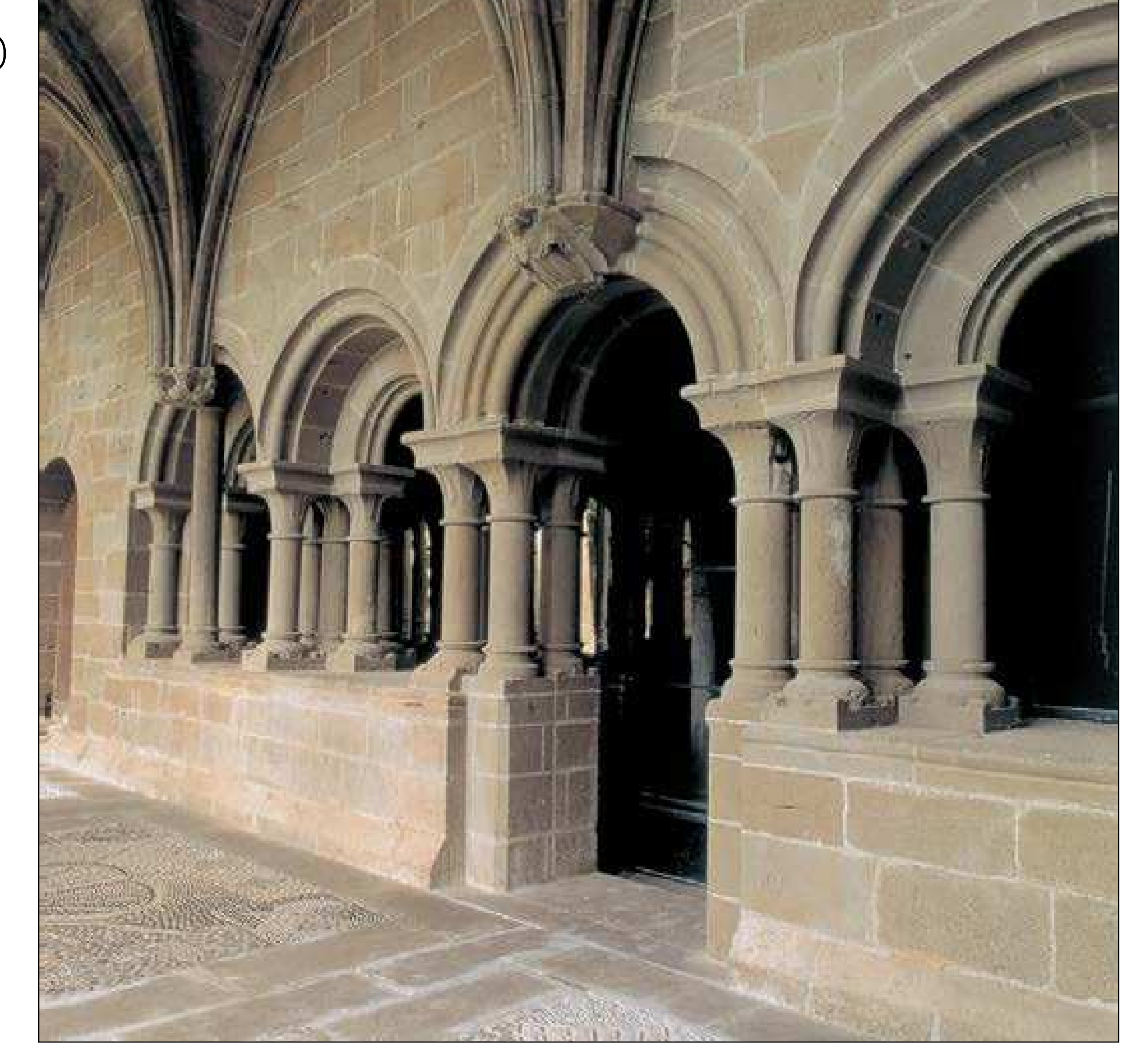
altas, la única referencia figurada del interior de la iglesia.

Al exterior, el perfil un tanto horizontal y pesado de la abacial se caracteriza por las hiladas de sillares de arenisca regularmente labrada y los potentes contrafuertes que señalan la compartimentación interna de las naves. La fachada occidental, a pesar de notorias alteraciones y adiciones, conserva algunos de los elementos propios de su fisonomía primitiva. Su composición general mostraba paramento central adelantado con portada y pasaje de ronda, gran arco de descarga superior y tres originales rosetones de los que sólo se conservan los laterales[45]. Sobre el crucero se alza un escueto cimborrio-campanario octogonal que acoge ya arcos apuntados y supone una de las últimas campañas constructivas del templo.

Las dependencias monásticas

Las estancias conservadas, los cimientos de las arruinadas, las excavaciones realizadas y la lógica constructiva de la Orden permiten reconstruir de forma completa el trazado del monasterio

Monasterio de Santa María de La Oliva, planta del conjunto monástico (Institución Príncipe de Viana)



Monasterio de Santa María de La Oliva, sala capitular, exterior

medieval, situado en esta ocasión al norte de la iglesia abacial[46]. Aunque el ala menos transformada es la del capítulo, se conservan restos suficientes para reconstruir la del refectorio, así como para interpretar la de los conversos[47], todo ello en torno a un claustro construido en pleno siglo XIV. De entre las estancias bien conservadas destacan por su mayor rango artístico la sala capitular, el *scriptorium,* la capilla de la enfermería y la cocina. La escasez de ejemplos conocidos dota de un especial interés histórico al conjunto que forman cilla, bodega y callejón de conversos. Por último, se conservan suficientes testimonios y elementos arquitectónicos para reconstruir las principales características del dormitorio y el refectorio medieval, así como de la red de canalizaciones que irrigaba la parte más septentrional del cenobio.

La sala capitular es la más importante de las dependencias de un monasterio cisterciense, de ahí su elaborada articulación. Su planta rectangular se divide en nueve tramos, de los que los seis más orientales son cuadrados, y los tres restantes, junto al muro claustral, rectangulares. Esta peculiaridad arquitectónica vincula directamente la sala capitular navarra con la del monasterio cisterciense de l'Escale-Dieu[48] en Gascuña, y con los de Veruela en Aragón[49] y Sacramenia en Segovia[50], ambos, junto a La Oliva, filiales entonces del cenobio francés.

Cuatro esbeltas columnas exentas en el centro, mas otras ocho también completas junto a los muros y codillos, soportan los arcos de las bóvedas de crucería. La sección cilíndrica de los diagonales facilita su enjarje con fajones y formeros sobre la reducida superficie de los capite-

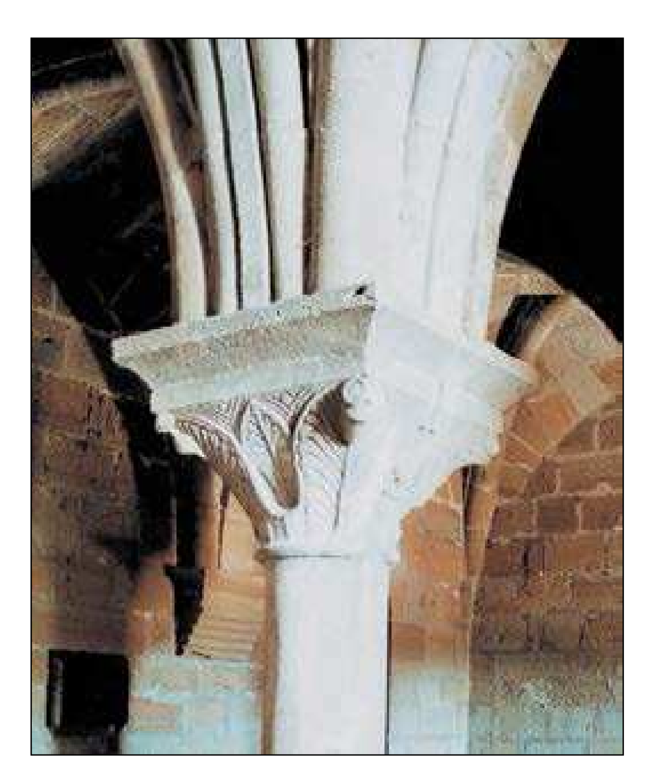


Monasterio de Santa María de La Oliva, sala capitular, interior

les; progresivamente se embuten entre los demás arcos mientras todos ellos se van agrupando sobre el soporte[51]. La fachada al claustro muestra cinco arcos iguales, el central como portada de ingreso y los laterales como ventanas. Al ser el muro que horadan muy grueso, cada vano se articula mediante doble arco en degradación sobre agrupaciones de cinco (ventanas) y siete columnillas exentas (puerta)[52]. Los capiteles, como los del interior, son muy simplificados y esquemáticos, y las basas con garras y arquillos enlazan con las de la nave de la iglesia.

Los tres arcos iguales de descarga que acogían los cinco vanos de la capitular de Fontenay desaparecen en l'Escale-Dieu, permitiendo una acentuada regularización de los huecos, finalmente completada en La Oliva y Veruela. Esta articulación de la fachada genera una disimetría estructural respecto a la disposición interna, que explica, en último término, las aparentes irregularidades de la planta[53].

Tras los tramos y puertas correspondientes a la escalera del dormitorio[54], al calabozo y al locutorio, se llega al pasaje que comunica el claustro con el *scriptorium* o sala de monjes. Tiene planta rectangular[55], con dos columnas exentas en el centro que soportan los seis tramos cuadrados de la bóveda. Aunque en general el espacio interno recuerda a la sala capitular, el ejarje de soportes, arcos y bóvedas es más estilizado y equilibrado. La decoración de los dos grandes capiteles es variada y minuciosa, con piñas angulares, palmetas centrales y hojas de los vértices, realzadas mediante incisiones meticulosas y simétricas, muestran todo su valor decorativo. Las características de esta de-



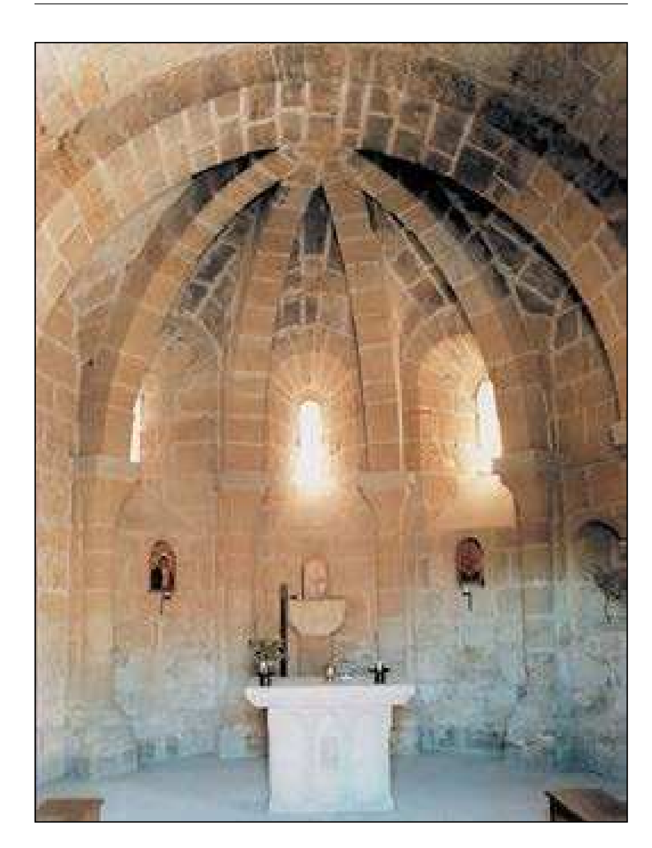
Monasterio de Santa María de La Oliva, scriptorium, capitel interior

pendencia recuerdan a ejemplos del primer gótico septentrional[56].

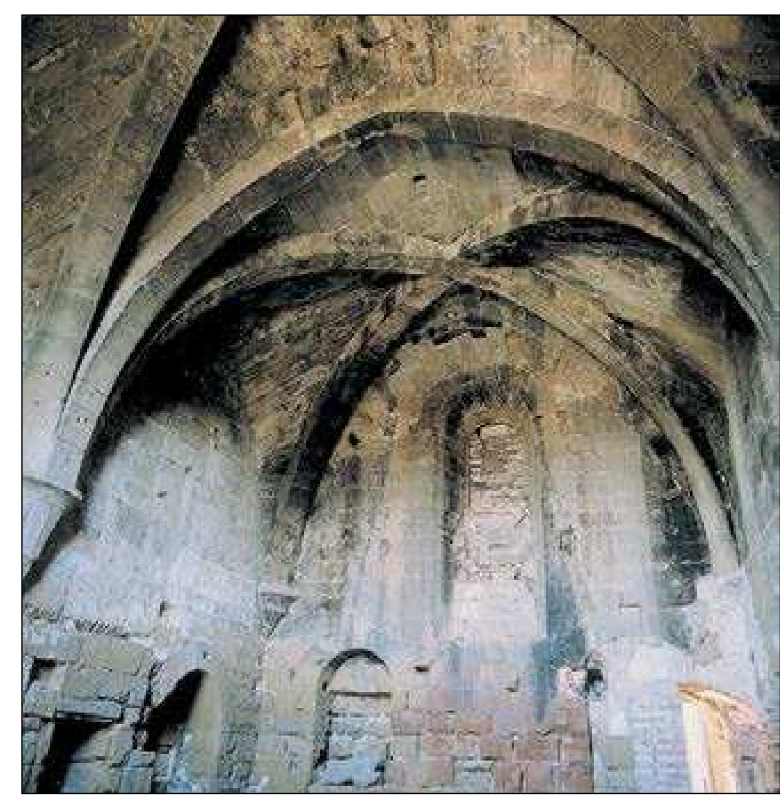
Aislada al este del *scriptorium* aparece hoy la capilla de San Jesucristo. Primitivamente cerraba una estancia rectangular y bastante longitudinal que partía del ala del capítulo y conformaba la enfermería medieval. Se divide en dos tramos, el primero rectangular cubierto con bóveda de cañón apuntado y la cabecera poligonal que acoge ya plementos independientes de aspecto arcaizante pero génesis gótica[57].

Al final del ala norte de las dependencias, tras el calefactorio y el refectorio[58], se encuentra la cocina monástica. De planta rectangular, se divide en dos tramos, también rectangulares, cubiertos por bóvedas de arcos cruzados de sección cuadrada. Descansan sobre seis ménsulas cónicas con decoración de inspiración vegetal muy esquematizada.

El ala de los conversos conserva interesantes restos aunque de escaso valor estilístico. Desta-



Monasterio de Santa María de La Oliva, capilla de San Jesucristo



Monasterio de Santa María de La Oliva, cocina

ca la presencia del primitivo callejón de los conversos que, junto a la cilla, muestra una articulación similar a la correspondiente del monasterio de Huerta. Se supone que, como en aquel, existirían más estancias asociadas a los conversos no conservadas. La cilla-bodega, muy transformada, se divide en dos alturas. La planta baja, dedicada a bodega, conserva cuatro arcos diafragma apuntados.

El proceso cronoconstructivo[59]

Tras iniciarse las obras por la cabecera, probablemente por las capillas del crucero norte, en el curso de la primera fase se levantan los cuatro ábsides laterales, el central hasta su altura correspondiente y el hastial del crucero norte. Lógicamente se prepara y marca la parcela, iniciándose la cimentación perimetral del templo[60] y de los muros del ala del capítulo. Como va a ser habitual, no hay datos concretos que nos permitan precisar la fecha de inicio de las obras. Un prontuario del monasterio la sitúa en 1164[61], fecha esta reforzada por la citada donación *ut ibi (...) edificet monasterium*. Lo único seguro es que para esa fecha todavía no habían comenzado las obras, si bien el abad Bertrando (1150-1176) debía de tener ya los medios y la disposición necesaria para iniciar la construcción del cenobio[62]. Veruela, monasterio próximo en tantas cosas a La Oliva[63], inicia la construcción de su abacial mediados los años sesenta. Por último, algunos capiteles y vanos de la girola de Santo Domingo de la Calzada[64], iniciada en 1158, coinciden con los de las capillas del crucero norte de la abacial navarra.

En la segunda fase se observa un acentuado cambio en cuanto a los grupos de canteros, reconociéndose signos propios del período anterior sólo en elementos muy puntuales. Se aprecia también un cambio en la decoración de los capiteles de las partes altas de la capilla central y el crucero. Durante esta etapa, se cierra la capilla mayor, se construye el resto del crucero, se inician los muros perimetrales de las naves y los soportes centrales de la nave mayor, y se comienza a construir la fachada occidental. Más o menos a la vez se construyen las estancias de la panda del capítulo hasta su parte central. Quizás este momento se pueda relacionar con la fecha de 1198 citada en el *Prontuario* como consagración del templo. Enlaza además perfectamente con las características de lo construido y la propia documentación del monasterio[65].

Cuando se han completado ya los alzados del primer tramo de la nave y se decoraban los pilares laterales del siguiente tramo se produce un cambio substancial en la articulación de los alzados, incorporando arcos apuntados en los formeros, nuevos diseños de capiteles en las laterales, un mayor desarrollo del piso de las arcadas en detrimento del superior y consiguientemente vanos menos rasgados y más anchos. A pesar del notorio cambio de orientación de las obras, no se observan discontinuidades ni cambios radicales en los signos lapidarios, por lo que da la impresión de que esta renovación plástica se debe relacionar más con un hipotético cambio de maestro que con un parón en las obras. Para entonces los muros de las naves laterales estaban avanzados, lo mismo que los plintos de los soportes de la nave central. La obra de la fachada principal es la única que queda detenida, completándose cuando se concluyen los tramos más occidentales de las naves. Quizá durante la segunda fase se había labrado la portada principal, que lógicamente sería de medio punto (sustituida por la actual en el siglo XIV).

En la tercera fase se abovedan las naves y probablemente también el crucero, se concluye la parte superior de la escalera del ángulo oriental del crucero norte y el cimborrio-campanario. Más o menos contemporáneas a estas obras son el *scriptorium,* la capilla de San Jesucristo, el dormitorio, el ala del refectorio hasta la cocina, y la portería. Inmediatamente después se completa la decoración de la fachada con los rosetones y se construye el ala occidental, cerrándose las cuatro pandas claustrales. Probablemente para entonces ya se habían iniciado los trabajos de algunas crujías del claustro, posteriormente sustituidas por nuevas bóvedas y tracerías a partir del siglo XIV.

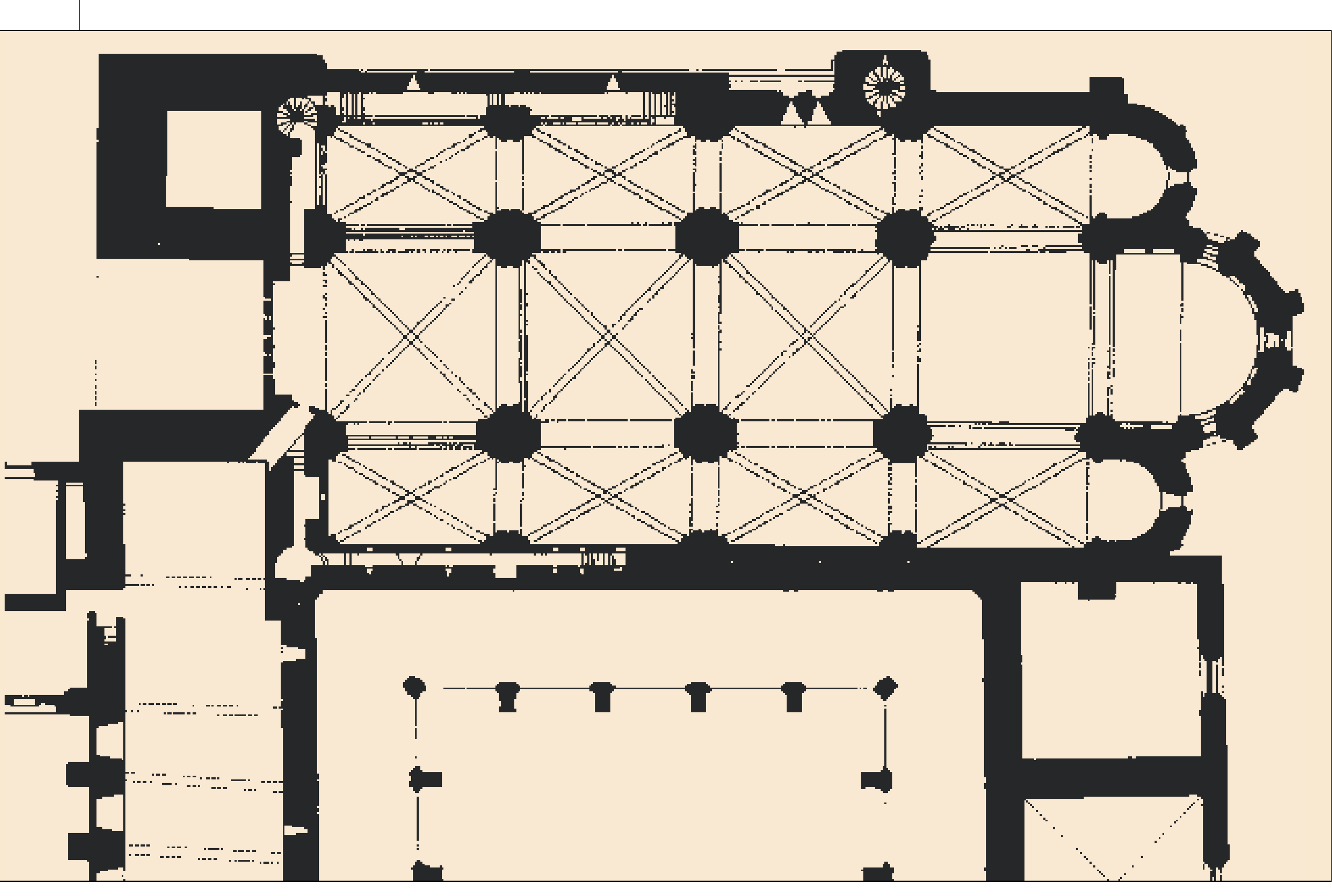
La clave del penúltimo tramo de la nave central sitúa un momento avanzado de las obras en el reinado de Sancho el Fuerte (1194-1234). Por otro lado los rosetones de la fachada encajan bastante bien en el segundo cuarto del siglo. A su vez, la capilla de San Jesucristo fue consagrada

en 1232[66]. Parece razonable, en función de los tiempos de ejecución de las grandes construcciones medievales, que para fines del primer tercio del siglo XIII la iglesia estuviera prácticamente terminada.

Santa María la Real de Irache

Frente a la homogeneidad constructiva y estilística del conjunto monástico de La Oliva, Irache sólo integra en los límites cronológicos y estilísticos de este capítulo una parte del templo. Las dependencias monásticas medievales fueron transformadas durante sucesivas campañas de renovación que reedificaron el monasterio al gusto de los siglos XVI y XVII[67].

Como es habitual, sólo algunos documentos de confirmación de propiedades y privilegios, asociados a la propia evolución patrimonial del cenobio, permiten establecer vínculos con el curso y la cronología de la construcción. Entre los primeros destacan los de 1172 y 1176 en los que el monasterio obtiene del papa y el rey de Navarra confirmación de bienes, garantías de protección y diversos privilegios[68]. Aunque la situación económica del monasterio muestra dinamismo y equilibrio durante el último cuarto del XII y los primeros años del XIII[69], las indulgencias concedidas en 1211 por Raimundo, arzobispo de Tarragona, a todos los que ofrecieran limosnas al monasterio, significaría un impulso considerable para la finalización de las obras[70].



Monasterio de Santa María de Irache, planta de la iglesia (Institución Príncipe de Viana)

Planta

Como se podía prever, la planimetría de la abacial de Irache responde a modelos plenamente románicos. De hecho, el inicio de la cabecera se sitúa dentro del segundo tercio del siglo XII[71], por lo que parte de sus alzados así como la definición de la parcela y probablemente el inicio de algunas de las cimentaciones perimetrales determinarían entonces también la forma general de las partes no construidas. Por tanto, crucero y naves, cuya construcción se realiza ahora, responden en sus modulación y compartimentación general al proyecto planimétrico inicial de dimensiones relativamente modestas[72], con triple cabecera, crucero no marcado, tres naves y nártex torreado. Las novedades añadidas, más que a la división de los tramos, se refieren a la definición de los soportes, muy sobredimensionados[73] y ya preparados para soportar bóvedas de arcos cruzados. En el ámbito navarro, estos pilares van a ser los primeros en articular todo su perímetro mediante fustes y capiteles: ocho semicolumnas pareadas, dos por cada frente, y cuatro menores en los codillos.

El cuadrado sirve de módulo compositivo para la configuración de tramos, naves, torres, ábsides, crucero y cimborrio[74]. De hecho, toda la extensión del edificio, desde la cabecera al exterior del pórtico, está compuesta por tres grandes cuadrados de cuatro módulos. El primero lo integran ábsides y crucero, el segundo los dos primeros tramos de la nave, y el tercero, el tramo de los pies y el nártex. Los ábsides laterales responden a una proporción de uno a cuatro, mientras que el central se corresponde con la medida del módulo general. Las naves laterales reproducen la mitad del módulo de cada tramo central, siguiendo así la habitual proporción 1:2 (dupla).

Algunos de los rasgos de esta configuración planimétrica se observan en Navarra en el santuario de San Miguel de Aralar y en la parroquial de Santa María la Real de Sangüesa[75]. Los tramos cuadrados de la nave central también aparecen en la catedral de Santo Domingo de la Calzada y en un relevante grupo de templos aquitanos de una nave, entre los que destaca la catedral de Angers[76].

Alzados interiores

La divisoria que distingue la primera y la segunda fase de las obras queda marcada por un cambio en la composición y origen mineral de los sillares. En la capilla mayor sigue la hilada anterior a los capiteles de los tres vanos de medio punto y la arquería ciega que los enmarca; en los torales asciende hasta prácticamente sus 2/3 de altura, y, englobando las capillas laterales, conforma una faja dentada vertical en el inicio de los hastiales del crucero.

Da la impresión de que cuando se reinician las obras la conclusión del ábside central sigue los diseños generales propuestos en la fase anterior (bóveda de cañón apuntado y horno para el hemiciclo) y reaprovecha un buen número de materiales de la logia (capiteles e impostas). Los cambios se comenzarán a apreciar sobre todo en la configuración del crucero, que adopta ya cubiertas de arcos cruzados frente a las de cañón inicialmente proyectadas[77]. Al no existir soporte acodillado, se embuten ménsulas decoradas en los ángulos y en los torales del presbiterio. Frente a los torales, los demás pilares de las naves incorporan columnillas en los codillos y pares de semicolumnas adosadas, bien a los pilares en forma de "T" de los muros laterales, bien a las cuatro caras de los cruciformes centrales.

Las dos bóvedas de los brazos del crucero muestran robustos arcos cruzados de sección cuadrada, en cuyo centro aparecen ya sendas claves decoradas con escenas figuradas. Estructuralmente son todavía muy primitivas, siguiendo su diseño en aspa el cruce de las líneas perpendiculares de los propios arcos. En este sentido coinciden con los sillares de enlace que ya se han observado en el crucero y capillas laterales de La Oliva. La peculiaridad de las estellesas estriba en su individualización decorativa que las convierte probablemente en las primeras erigidas en Navarra.

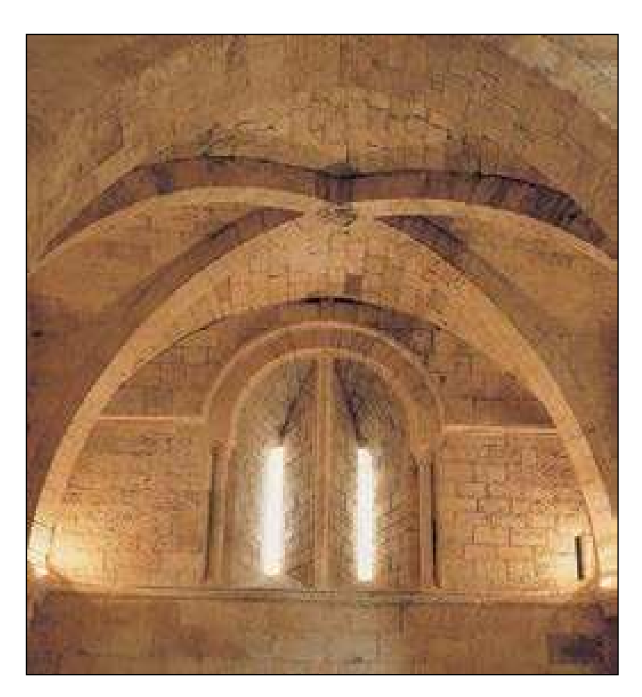
Son dos los vanos principales que iluminan los brazos del crucero: en el hastial septentrional un amplio óculo de doble molduración cilíndrica; frente a él, sobre el hastial sur, una originalísima ventana de elaborada articulación interna. Tras una profunda y amplia rosca baquetonada de medio punto, un segundo arco similar acoge



Monasterio de Santa María de Irache, iglesia abacial, nave central y presbiterio



Monasterio de Santa María de Irache, iglesia abacial, crucero sur



Monasterio de Santa María de Irache, iglesia abacial, ventana del primer tramo de la nave del evangelio

la cruz central que compartimenta el espacio del vano y soporta las placas de celosías con geometrías estrelladas de tradición mudéjar[78]. El manierismo compositivo de sus baquetones continuos relaciona este vano con los arcos ciegos del último piso del interior de la capilla mayor, así como con la ventana del primer tramo de la nave del evangelio. También original y elaborada, reproduce la misma composición ya descrita en las capillas laterales de La Oliva, con vano geminado al interior que se transforma al exterior en un doble hueco. Respecto a aquellas, la articulación de Irache es, especialmente al exterior, mucho más elaborada y decorativa.

Sin aparente ruptura cronológica, a partir del primer tramo de las naves se observa una profunda transformación de los alzados superiores que dotan al edificio de su fisonomía definitiva. Esta renovación afecta tanto a las tres naves como al propio cimborrio, cuya articulación medieval queda parcialmente oculta por la cúpula construida en los últimos años del siglo XVI[79]. No obstante, tanto las marcas de cantería[80], como los diseños de los capiteles de las partes altas y bajas de la nave e incluso del exterior del cimborrio, muestran una palpable homogeneidad, por lo que podemos pensar que para cuando se decide cambiar la configuración de los alzados es probable que ya estuvieran construidos los pilares centrales restantes y buena parte de los muros perimetrales con sus correspondientes soportes. Las basas, planas y con garras en los ángulos, muestran una clara evolución respecto a las de la cabecera. Todos los capi-



Monasterio de Santa María de Irache, iglesia abacial, capiteles de la nave del evangelio

teles responden al mismo tipo de esquema decorativo plástico y carnoso aunque austero y simplificado, presente en los torales occidentales. Su diseño y espíritu ornamental recuerda a los capiteles de las naves de la iglesia abacial de La Oliva, coincidiendo, como se verá más adelante, con los de las capillas laterales de la cercana parroquial de San Miguel en Estella.

Las bóvedas de las naves siguen sustancialmente los modelos observados en el crucero. Así, además de gruesos arcos de sección cuadrada o rectangular, todas acogen en los encuentros de sus arcos cruzados claves romboidales o en forma de aspa, decoradas, bien con motivos figurados, bien vegetales o geométricos. Todas ellas muestran un notorio esfuerzo por que el acoplamiento de clave y arcos sea perfecto[81]. Los arranques de cruzados y fajones no homogeneizan sus alturas, siendo este el único punto en el que la organización de soportes y bóvedas aparece resuelta de una manera más aleatoria[82].

A pesar de la evidente simplicidad, el alzado de cada uno de los dos tramos más occidentales de la nave sorprende por la armonía y originalidad de sus líneas compositivas. Se divide en dos niveles; el primero surcado por los formeros de la nave y el segundos por los de las bóvedas. Su relación proporcional, como los soportes y la planta, parte de nuevo de la razón 1:2 (dupla). El formero superior, casi una bóveda transversal con apeo directo sobre el muro, abre un espacio entre la nave y el cierre murario que es ocupado por un estrecho corredor longitudinal. Aún de enorme grosor, supone la primera inclusión de formero como enjarje de plementos y muros en el ámbito de los templos navarros del período. En este sentido, los dos tramos más occidentales de Irache se pueden considerar ya cubiertos con bóvedas de crucería gótica. El lienzo de cierre de los citados formeros se horada mediante dos óculos simétricos[83], que son los que iluminan la nave central. Ésta se completa con las cinco grandes ventanas apuntadas, simétricas y decrecientes, que ocupan, entre dos estribos exteriores, prácticamente todo el cierre superior del hastial.

Aunque el origen tipológico de esta articulación mural con pasajes perimetrales hay que buscarlo en el románico anglo-normando, su adaptación a los alzados de dos niveles se produce en el suroeste francés[84]. En la Península no es un elemento arquitectónico demasiado frecuente; además de en el segundo piso de algunos hastiales occidentales (catedrales de Toro, Zamora y Ciudad Rodrigo), su presencia es especialmente relevante en la catedral de Cuenca, donde aparece en varios tramos de la nave y el crucero, asociado también a óculos como iluminación[85].

Tras por lo menos dos proyectos diferentes, uno en cada una de las fases citadas[86], va a ser durante la tercera cuando se concluya la fisonomía interna del cimborrio[87]. Bajo la cúpula renacentista se conservan unos interesantísimos soportes acodillados, conformados por cuatro evangelistas monumentales, más capiteles y cabezas, junto al arranque de los arcos cruzados y formeros, y la huella de una imposta con modillones. Además, en lugar de las actuales ventanas de medio punto, sus muretes, las pechinas y el cascarón semicircular, todo ello adosado en la reforma renacentista, el cimborrio medieval mostraría al interior cuatro grandes arcos apuntados, de dimensiones similares a los torales, además de un breve tramo de bóveda de cañón apuntado perpendicular a los paramentos de cierre. Cada uno de ellos acogería a su vez un vano de medio punto central, flanqueado por los dos óculos lobulados. Los restos de los arranques de los arcos cruzados (cinco hiladas) sobre los evangelistas demuestran que la cubierta sería de arcos cruzados[88] y plementos independientes. Por tanto, la articulación interna del conjunto era similar a la de las partes altas de los dos tramos más occidentales de la nave central[89].

Alzados exteriores

También al exterior son perfectamente patentes las dos fases constructivas diferenciadas en el interior. La más antigua, entre el crucero y tramo más oriental de la nave central, se articula mediante semiarcos de refuerzo por el lado del crucero y muro armado mediante doble arco de medio punto en la nave. Remata el conjunto un sencillo tejaroz sobre modillones. Los otros dos tramos de la nave, ya en lo que hemos designado como tercera fase de las obras, carecen de re-



Monasterio de Santa María de Irache, iglesia abacial

fuerzos externos, señalando un perfil ondulado fruto de la concepción de sus cubiertas como trasdoses de las bóvedas interiores. Esta práctica, muy habitual en el gótico meridional, aparecerá también en las naves de la parroquial de San Pedro de Olite.

Lo más característico del cimborrio son los cuatro semicilindros rematados por una peculiar cubierta cónica pétrea que se adosan a las caras diagonales del octógono. Sus capiteles acogen las ya conocidas composiciones esquemáticas y simplificadas, observadas en la segunda y tercera fase de las obras. Cada uno de ellos muestra tres pequeñas ventanas arquitrabadas que, en total de doce, iluminan al interior el pasadizo perimetral. Entre los cilindros angulares, los cuatro paramentos rectos se articulan mediante una faja de refuerzo central con vano rasgado y un óculo lobulado a cada lado. En lo estructural el cimborrio de Irache muestra un planteamiento común con, entre otras, las catedrales de Zamora, Salamanca y Toro[90], aunque su definición externa probablemente inacabada, no conserva elementos suficientes para ser reconstruida con seguridad.

Por el lado del evangelio, en el tramo intermedio de la nave lateral, se encuentra la portada de San Pedro, cuyo perfil apuntado parece ya inscribirse en un momento avanzado de la segunda fase constructiva. De parecido jambaje y perfil[91], la puerta occidental muestra arquivoltas de platabanda y capiteles con decoraciones vegetales planas, esquemáticas y minuciosas, presentes también en la de San Pedro, pero diferentes a los del interior. Da la impresión que la mayor parte del perímetro inferior del templo, con sus dos portadas, prisma de las escaleras del cimborrio, cubo inferior de la torre y nártex abovedado fueron levantados sustancialmente durante este momento constructivo. De hecho, el cañón apuntado del nártex nos remite a las bóvedas análogas de la capilla mayor. Uno de los capiteles dobles de su fajón de embocadura, con hojas lisas y piñas angulares, parece una versión de contenido plástico reducido de alguno de los de las naves.

El triple tramo abovedado que guarece la portada occidental se inscribe dentro de un ambicioso proyecto de fachada torreada que quedó finalmente inconcluso[92]. A pesar de su aspecto escurialense, conserva buena parte de la distribución interior primitiva. Destaca en el segundo piso una estancia abovedada de atrevidos y complejos vanos. Da la impresión de que la torre medieval se elevaría por encima de las cubiertas, mientras que la sur ni siquiera se comenzó.



Monasterio de Santa María de Irache, iglesia abacial, nártex occidental

El proceso cronoconstructivo

La iglesia se construye según tres proyectos, los dos últimos complementarios y sucesivos. La edificación de la cabecera debió de sufrir en una fecha indeterminada un notorio parón. Para entonces, prácticamente se habían terminado las capillas laterales, la mitad inferior de la capilla mayor y el inicio de los hastiales, quedando en taller diversos elementos sin montar.

Las obras se reanudan en las partes altas del ábside central y su correspondiente decoración escultórica. En uno de los capiteles superiores del exterior, así como en los del vano del ábside de la epístola, aparecen ya los diseños característicos de las naves. La ventana del primer tramo

de la nave norte se relaciona con las primeras fases de La Oliva y Santo Domingo de la Calzada, ambas en torno a los primeros años del último tercio del siglo XII. Lamentablemente carecemos de elementos suficientes para precisar la cronología del inicio de esta fase constructiva. Quizá las confirmaciones de bienes promulgadas en los primeros años setenta se puedan relacionar con la voluntad del monasterio de embarcarse en obras de importancia. Sea como fuere, los trabajos prosiguen por el crucero, el nártex occidental, la parte inferior de los muros perimetrales y los pilares torales de la nave. Después se construye el tambor inferior del cimborrio, las dos portadas, parte de los pilares restastes y muros perimetrales, así como el alzado superior del primer tramo de la nave mayor.

Tras estos trabajos se produce un tercer cambio en la concepción de los alzados de la nave que afectará también a la definición interna del cimborrio y su cierre. Se sustituyen los dobles arcos de descarga del primer tramo de la central por galerías con formeros apuntados de refuerzo, que discurren tanto por los tramos más occidentales de la nave central como por los cuatro lados del cimborrio. Es entonces cuando se embuten en los capiteles de los Evangelistas parejas de cabecitas humanas que soportan el apeo de los citados arcos formeros que terminarán por definir la desaparecida bóveda de arcos cruzados. El cierre del cimborrio y la erección de las bóvedas restantes de la nave, ya de un estilo uniforme y unitario, discurrirían a buen ritmo durante el primer cuarto del siglo XIII. Prueba de ese avance cronológico es la articulación de los vanos del segundo piso del hastial, de aspecto ya gótico, aunque sin tracerías decorativas. En esta fase constructiva es donde se pueden situar los cuarenta días de indulgencias que el 30 de septiembre de 1211 concedió el arzobispo de Tarragona Raimundo a quienes ofrecieran donaciones al monasterio. De hecho, entre los años 1211 y 1212 se documentan el máximo de donaciones de la historia del cenobio, que lógicamente contribuirían a dinamizar más el progreso de los trabajos. Por contra, las numerosas compras detectadas entre 1186 y 1204 parecen relacionarse con los excedentes monetarios producidos por la paralización o ralentización de las obras entre la segunda y tercera fase, que se iniciaría, según esta hipótesis, en los primeros años del siglo.

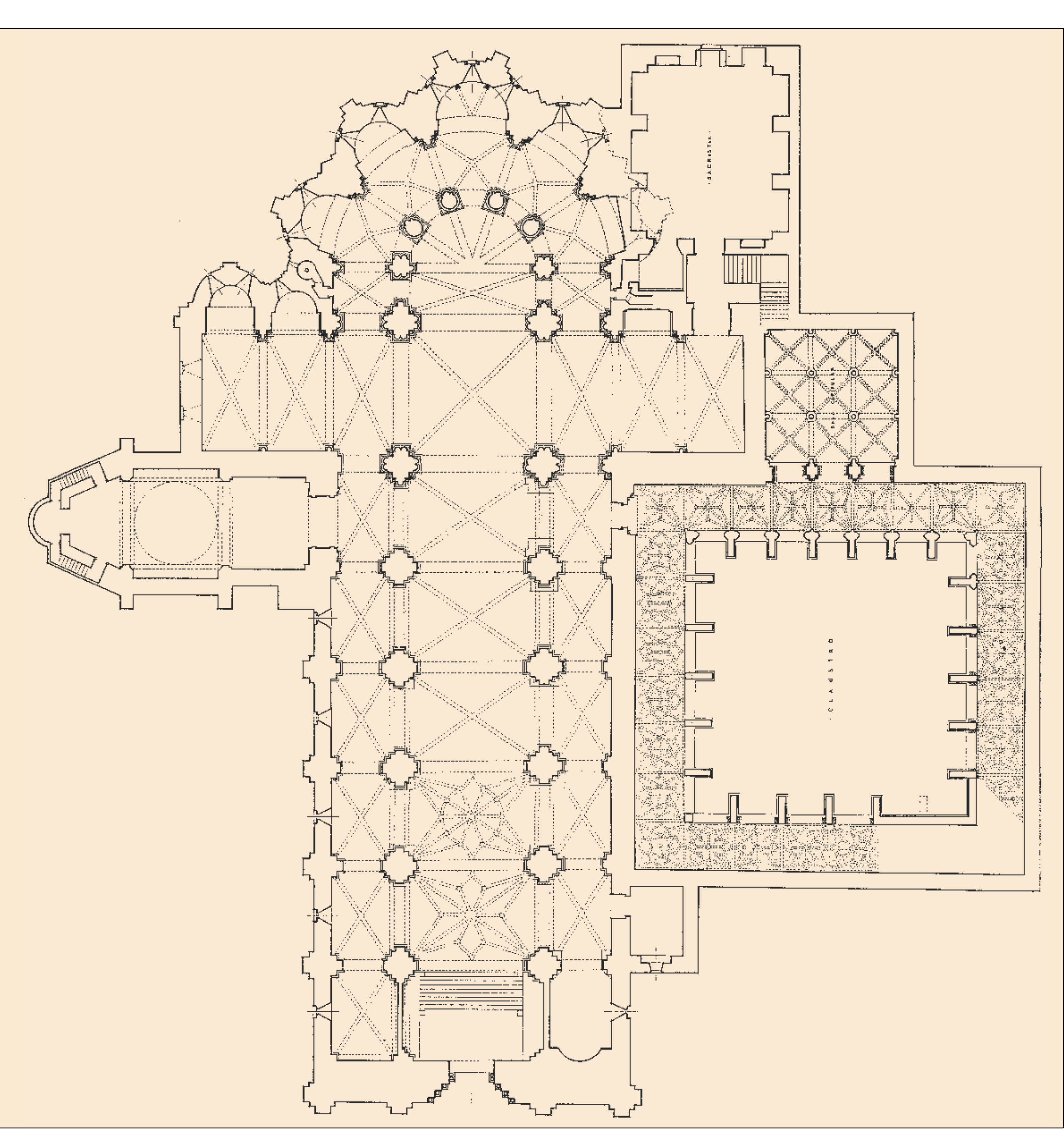
Santa María la Real de Fitero

La evolución histórica de Santa María de Fitero es una de las más peculiares y complejas de entre todos los monasterios navarros. El cenobio cisterciense se funda en territorio castellano, no pasando a la jurisdicción navarra hasta 1373. A partir del siglo XV comienza a aglutinar a su alrededor una importante población que, tras la desamortización, convierte la iglesia abacial en parroquia de la localidad, mientras que las dependencias monásticas se adecuan y transforman en función de las necesidades de los nuevos propietarios[93].

De nuevo son pocas las referencias documentales relacionables con la evolución de las obras del cenobio ribero. Tras un complejo período fundacional[94], da la impresión de que el abaciado de Guillén (1161-1182) enmarca el arranque de las obras. A partir de 1173 se documenta un importante incremento de las donaciones, síntoma este, junto a la reducción de las compras, de que la comunidad dirigía sus recursos hacia la construcción del nuevo monasterio. Hasta el abaciado de Guillermo Fuertes (1214-1238) el monasterio no vuelve a vivir un período prolongado de tranquilidad interna, que probablemente posibilita la conclusión de la mayor parte del complejo monástico. Es en esta época cuando se documenta la relación del monasterio con Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo, cuya familia aparecía vinculada al cenobio desde hacía décadas[95]. De hecho se le considera promotor de buena parte de unas obras que se daban por concluidas en 1247[96].

La iglesia abacial

La planta del templo muestra una amplia cruz latina, con tres naves de seis tramos que desembocan en un transepto muy longitudinal (siete tramos y casi 45 metros de longitud) con cuatro absidiolos. La cruz es rematada por una amplia cabecera con girola y cinco capillas radiales[97], la central de mayores dimensiones. La pro-

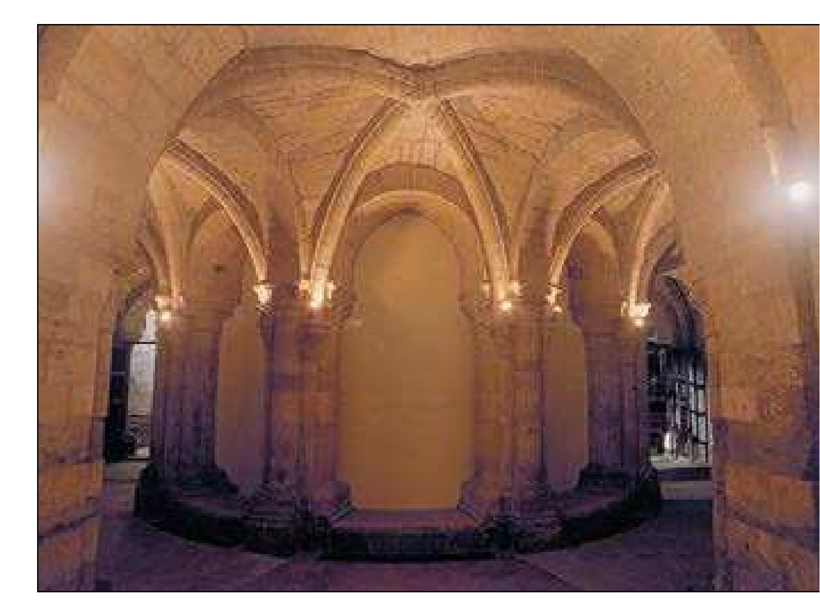


Fitero, monasterio de Santa María, iglesia abacial, planta general (Institución Príncipe de Viana)

puesta planimétrica fiterana recuerda vivamente a la de los templos cistercienses de Veruela (próxima a Fitero tanto geográfica como orgánicamente) o Poblet; como ellos, responde al tipo de cabecera con girola, cuyo exponente más antiguo dentro de la Orden se encontraba en la abadía de Clairvaux[98].

La girola está integrada por siete tramos simétricos[99]: rectangulares los más occidentales, trapezoidales el resto. A la base mayor de cada uno de ellos se abren las capillas radiales, de las que destaca la central, con dos contrafuertes exteriores y tres ventanas, mientras que las demás muestran un único contrafuerte central y dos vanos. El resultado final es un conjunto de capillas (nueve construidas, seis conservadas), todas tendentes hacia cierta homogeneidad jerarquizada[100], que conforman un cierre oriental regular y perfectamente trabado, cuya unidad parte de una compleja continuidad entre muros, estribos, vanos y soportes. Esta composición de los estribos de las capillas muestra una cierta evolución respecto a Veruela y Poblet[101], y vincula la inspiración planimétrica de la girola de Fitero con usos propios de la Isla de Francia[102], difundidos también a Borgoña[103].

Los alzados interiores del edificio, de acentuada longitudinalidad, se caracterizan por una austera monumentalidad un tanto fría y descarnada[104]. La cabecera, con su compleja articulación, supone uno de los conjuntos arquitectónicos más interesantes de la arquitectura suroccidental contemporánea. El presbiterio (parcialmente oculto por el retablo mayor) es circundado por un deambulatorio de altura equivalente a su mitad, siguiendo de nuevo la proporción 2:1 (dupla). Su piso inferior está integrado por un hemiciclo compuesto por siete potentes arcos, los cinco centrales apuntados, de medio punto peraltado los extremos. Tras un segundo nivel ocupado por amplios vanos de medio punto, el presbiterio se cubre mediante bóvedas de arcos cruzados y poderosas secciones cuadradas con finos baquetones angulares. Destaca la del cierre poligonal, integrada por cinco plementos cóncavos, soportados por cuatro semiarcos radiales[105]. También los tramos de la girola están cubiertos por bóvedas de arcos cruzados no adaptados a



Fitero, monasterio de Santa María, iglesia abacial, girola desde la capilla axial

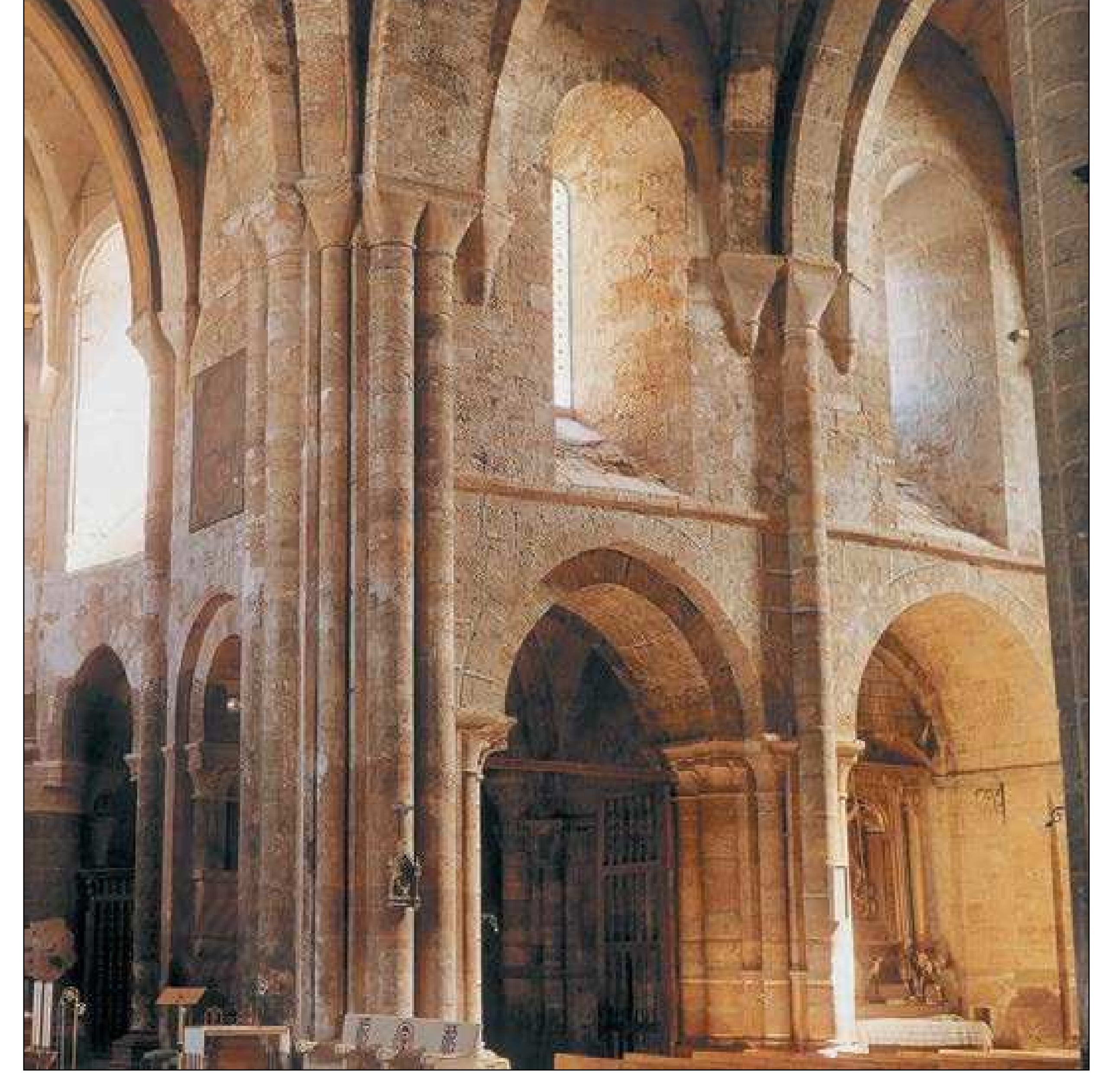
las diagonales de los trapecios de cada tramo[106]. Por su parte, las capillas radiales muestran bóvedas de horno; la central, más amplia, es reforzada por dos semiarcos[107].

Los soportes acogen articulaciones elaboradas y variadas[108]: cruciformes con semicolumnas pareadas en los torales, pilares prismáticos, cilíndricos con grupos de tres columnillas adosadas por el lado del presbiterio, y prismáticos con cinco columnas por el lado contrario. Como en La Oliva, el protagonismo de estas articulaciones recae en las semicolumnas, de tal forma que cada arco tiene su responsión columnaria correspondiente. La decoración de los capiteles es heterogénea, combinando los lisos (girola y presbiterio superior), los de grandes hojas angulares (girola, lado del presbiterio), los de motivos vegetales geometrizados (girola, lado capillas), los incipientemente naturalistas (ingreso de la capilla central) y los más planos y minuciosos de resonancias islámicas (capilla central). Los vanos, más amplios los superiores que los de las capillas, son siempre abocinados y de medio punto[109], mostrando los primeros una notable homogeneidad con los del resto del edificio.

En el crucero se observa ya una acentuada tendencia a la simplificación de las estructuras, especialmente patente en los soportes, integra-



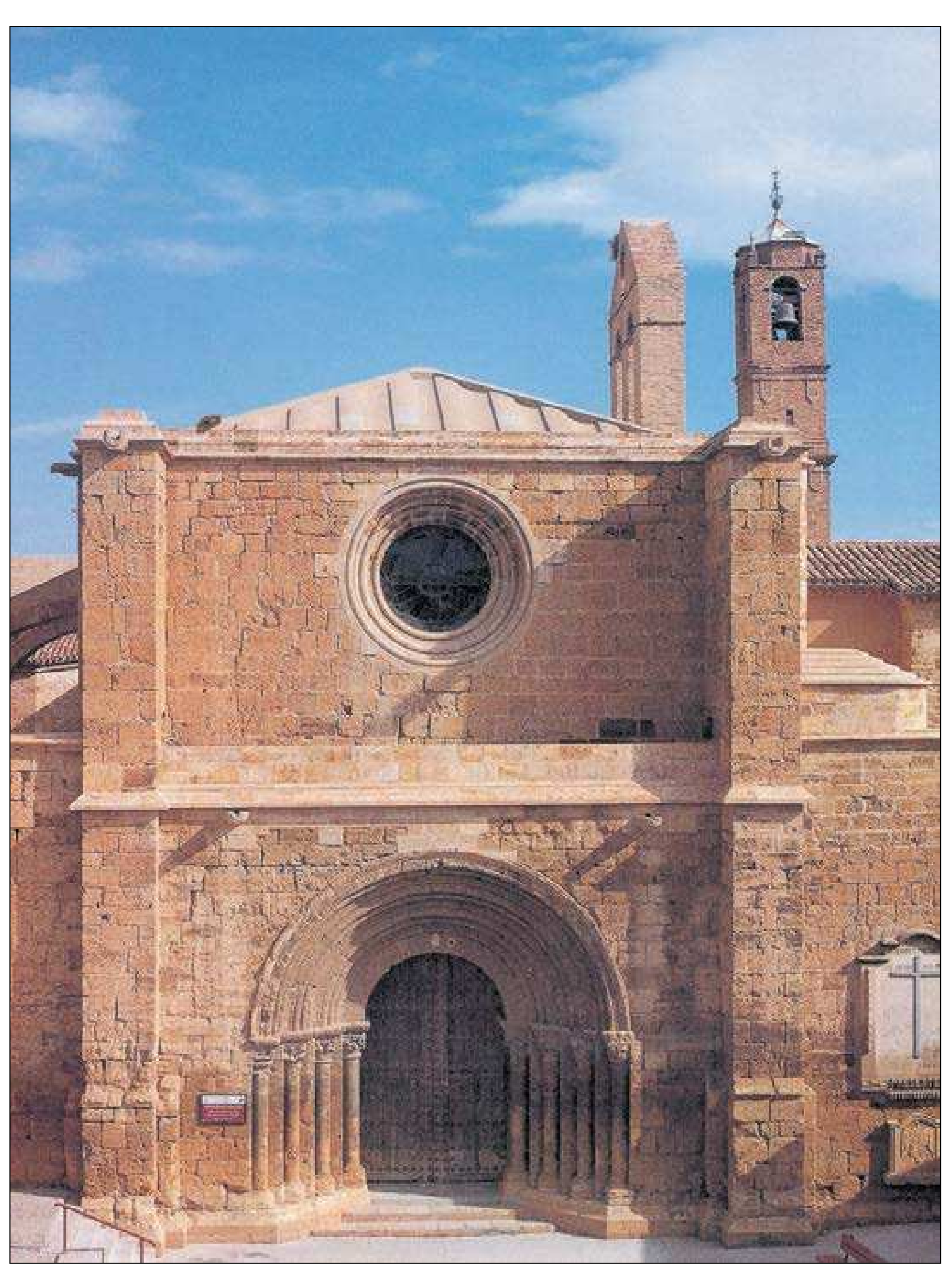
Fitero, monasterio de Santa María, iglesia abacial, nave mayor y presbiterio



Fitero, monasterio de Santa María, iglesia abacial

dos por una única columna adosada al muro. Las bóvedas de arcos cruzados, la central ligeramente capialzada, descansan sobre ménsulas, desapareciendo la coherencia columnaria observada en la girola. Aunque los pilares torales estaban ya preparados para acoger bóvedas de arcos cruzados, ni por el lado del presbiterio, ni en el resto del crucero se observan columnas en los codillos, por lo que da la impresión de que el primer proyecto constructivo no contemplaba para este espacio la presencia de bóvedas de arcos cruzados, sino de cañón. En este sentido, el crucero reproduce la articulación general de las partes altas del presbiterio. Lo mismo ocurre en la división de los alzados en dos niveles, con el cuerpo de luces integrado por vanos abocinados y de medio punto. Típicamente cisterciense es la composición del hastial norte, con dos vanos simétricos, sobre los que se abre un gran óculo abocinado[110].

En los soportes de las naves se produce ya una absoluta reducción plástica respecto a los torales y a las articulaciones de la cabecera. Aunque conservan el núcleo cruciforme tradicional, a cada cara se adosan pilastras lisas que sustituyen la pasión columnaria anterior. Es igualmente reduccionista la recepción de los arcos cruzados y fajones, que descargan sobre tres capiteles lisos, los laterales embutidos al sesgo sobre las aristas. Todavía se acentúa más la impresión de simplicidad y pragmatismo arcaizante si observamos un tramo de los alzados murales de la nave central. Como presbiterio y crucero, una imposta lisa parcela dos niveles prácticamente iguales y



Fitero, monasterio de Santa María, iglesia abacial, fachada occidental



Fitero, monasterio de Santa María, iglesia abacial, exterior de la cabecera

por tanto proporcionales. El inferior presenta un amplio arco de medio punto doblado que se abre a la nave lateral; el superior acoge un vano abocinado también de medio punto que nace de la propia imposta[111].

Las naves laterales, tan simplificadas como la central, establecen sus alzados en función también de la razón dupla[112]. Como en las laterales de Irache, los capiteles de dobladuras, fajones y cruzados no están alineados, sino que los de los arcos cruzados aparecen notablemente más bajos a pesar del notable peralte de los fajones.

Si exceptuamos las tres bóvedas estrelladas[113] de la parte más occidental de la nave central, el resto del templo se cubre, como presbiterio y crucero, con bóvedas de arcos cruzados de gruesas secciones cuadradas y finos baquetones angulares. Los fajones apuntados que separan cada tramo son igualmente potentes y su sección rectangular, de arista viva. Los vanos de la nave central, amplios y de medio punto, trasmiten al interior una iluminación relativamente abundante y homogénea. Tanto el cuerpo de luces superior, como las propias bóvedas, trasmiten una acentuada sensación de unidad que va desde las partes altas del presbiterio hasta los confines de las naves.

Como el interior de la iglesia, también la fachada occidental, horizontal y pesada, está compuesta siguiendo la proporción 2:1 (dupla)[114]. Se divide a media altura en dos niveles por un camino de ronda que remata el plano de la portada bajo un amplio óculo. A su vez dos potentes contrafuertes compartimentan los tres tramos murales correspondientes a las naves. En el centro se abre la portada de medio punto, abocinada por medio de cuatro arquivoltas sustentadas por columnillas acodilladas, las interiores pareadas. Aunque la decoración de los capiteles exteriores está muy deteriorada, se advierten todavía restos de escenas figurativas en las que aves picán frutos y composiciones con motivos vegetales. Son muy interesantes los capiteles pareados de la arquivolta interior, cuya decoración vegetal, carnosa y naturalista, parece ya plenamente gótica[115].

De todos los exteriores del templo, la cabecera concentra el esfuerzo artístico más acentua-



Fitero, monasterio de Santa María, iglesia abacial, nave mayor

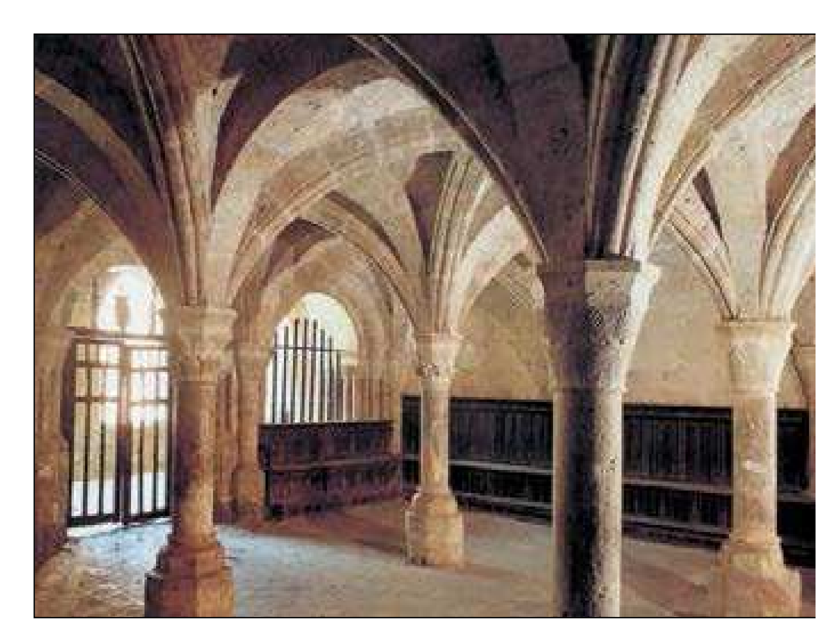
do[116]. Los volúmenes de los elementos cilíndricos que la forman reproducen la organización interior en dos niveles de presbiterio por un lado, y girola y capillas radiales por otro. Se advierte, de nuevo, un notable interés por lograr que todas las piezas estén trabadas plásticamente[117].

Las ventanas, todas ellas de medio punto, articulan sus elementos en función de una clara intencionalidad jerárquica[118]. De los cuatro tipos distintos, los más complejos corresponden a la capilla central de la girola. Entre los contrafuertes, un arco de descarga guarece el conjunto del vano[119], que se organiza mediante un grueso baquetón continuado, entre dos arcos de platabanda[120]. Los vanos restantes van simplificando su estructura de forma progresiva. Así los de las capillas laterales son similares a los de la central, exceptuando el arco de descarga exterior. En el segundo cuerpo, los del presbiterio presentan doble arco superpuesto de platabanda, ya sin baquetón corrido. Finalmente, los del crucero están formados por una simple abertura longitudinal y achaflanada similar a la de los vanos de las naves.

Las dependencias monásticas

De entre las estancias levantadas entre los siglos XII y XIII, sólo nos ha llegado en buen estado la sala capitular. Enmascarado por reformas posteriores, el dormitorio conserva la techumbre primitiva con sus correspondientes arcos diafragma, los vanos que dan al sobreclaustro y los muros perimetrales. Del refectorio y la cocina subsisten también buena parte de los muros, numerosos vanos y los correspondientes arranques de los arcos. Como era prototípico, el conjunto seguía la organización tradicional en los monasterios medievales del Císter[121], con la salvedad de que la sacristía medieval en lugar de junto a la sala capitular[122] aparece embutida en el muro occidental del crucero sur.

La sala capitular se abre al claustro a través de tres vanos iguales de medio punto, que anuncian la habitual división interior de la sala en nueve tramos cuadrados también iguales[123]. Los vanos se asientan sobre un elevado plinto, cuya interrupción bajo la arcada central convierte el arco en puerta de acceso. Las tres arquivoltas que los



Fitero, monasterio de Santa María, sala capitular, interior



Fitero, monasterio de Santa María, sala capitular, capitel del muro oriental

forman (lisa, baquetonada y taqueada) descansan sobre potentes pilares cruciformes a los que se adosan trece columnillas de breve fuste[124]. Los capiteles se decoran de nuevo con elementos vegetales simplificados y geometrizados.

En el interior, cada tramo se cubre con su correspondiente bóveda de arcos cruzados entre fajones y formeros. Los arcos descargan sobre cuatro columnas exentas en el centro, ocho adosadas al muro y otras cuatro acodilladas a las esquinas. Fajones y formeros responden a la conocida sección cuadrada del interior de la iglesia, mientras que los cruzados, igualmente potentes, presentan un triple baquetón montado sobre base prismática. El enjarje entre las bóvedas y los soportes no es demasiado satisfactorio, manifestando irregularidades tanto en la recepción de los nervios sobre las columnas centrales, como en los propios trazados y perfiles de los arcos. La decoración de los capiteles centrales es de nuevo plana y detallada, mostrando motivos de inspiración islámica[125], como palmetas simétricas muy geometrizadas, junto a otros más tradicionales con piñas y hojas muy esquemáticas o labores de entrelazo[126].

El proceso cronoconstructivo

La iglesia abacial muestra en sus alzados dos orientaciones estilísticas, que manifiestan la presencia de dos fases constructivas claramente diferenciadas[127]. La más antigua, plástica, trabada y original, protagoniza la cabecera, mientras que las naves fueron el resultado de una segunda fase, más arcaizante y seca aunque igualmente armónica.

Durante la primera fase se construyeron las capillas radiales, y quizá también de las del brazo norte del crucero, así como la mayoría de los soportes inter-absidales y la mitad inferior de los soportes del presbiterio y los torales. De este período datarían también la mayoría de los capiteles decorados que rematan los pilares del presbiterio, así como probablemente los de las grandes columnas que cierran orientalmente la capilla mayor. A su vez, tras la concepción planimétrica inicial y la preparación de la parcela, se afrontó la cimentación e inicio de los muros perimetrales[128]. El nivel alcanzado por este primer impulso perimetral se observa claramente en la fachada occidental, con estribos en “T” en su tercio inferior y por lo menos las jambas de la portada con los capiteles de las columnas simples. Mientras tanto otros canteros iniciaron las dependencias del ala oriental del claustro, centrándose lógicamente en la sala capitular.

Son varios los factores concretos que ayudan a fijar la cronología de esta fase constructiva. Desde el punto de vista histórico, la estabilidad del abaciado de Guillén (1161-1182) y una variación de la evolución patrimonial entre las compras y las donaciones en torno a los primeros años setenta[129]; desde el estilístico, la vinculación de lo construido con otras abaciales cistercienses[130], en especial Veruela[131], y con la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Admitiendo cierta evolución estilística de la cabecera fiterana respecto a Veruela, todo indica que la primera fase de las obras se inició en los años 70 del siglo XII[132]. Probablemente las capillas radiales se irían concluyendo durante la década de los ochenta, quedando para la siguiente las del crucero norte, el inicio de los soportes torales y del presbiterio, y el inicio del hastial occidental con buena parte de los zócalos perimetrales. Durante la década de los noventa debían de estar terminadas la sala capitular y quizá las demás estancias del primer piso del ala oriental del claustro. En este momento, coincidiendo con un período convulso en la vida del monasterio, caracterizado por el enfrentamiento entre la comunidad y los cambios continuos en la dirección del cenobio, se puede situar la ralentización de los trabajos.

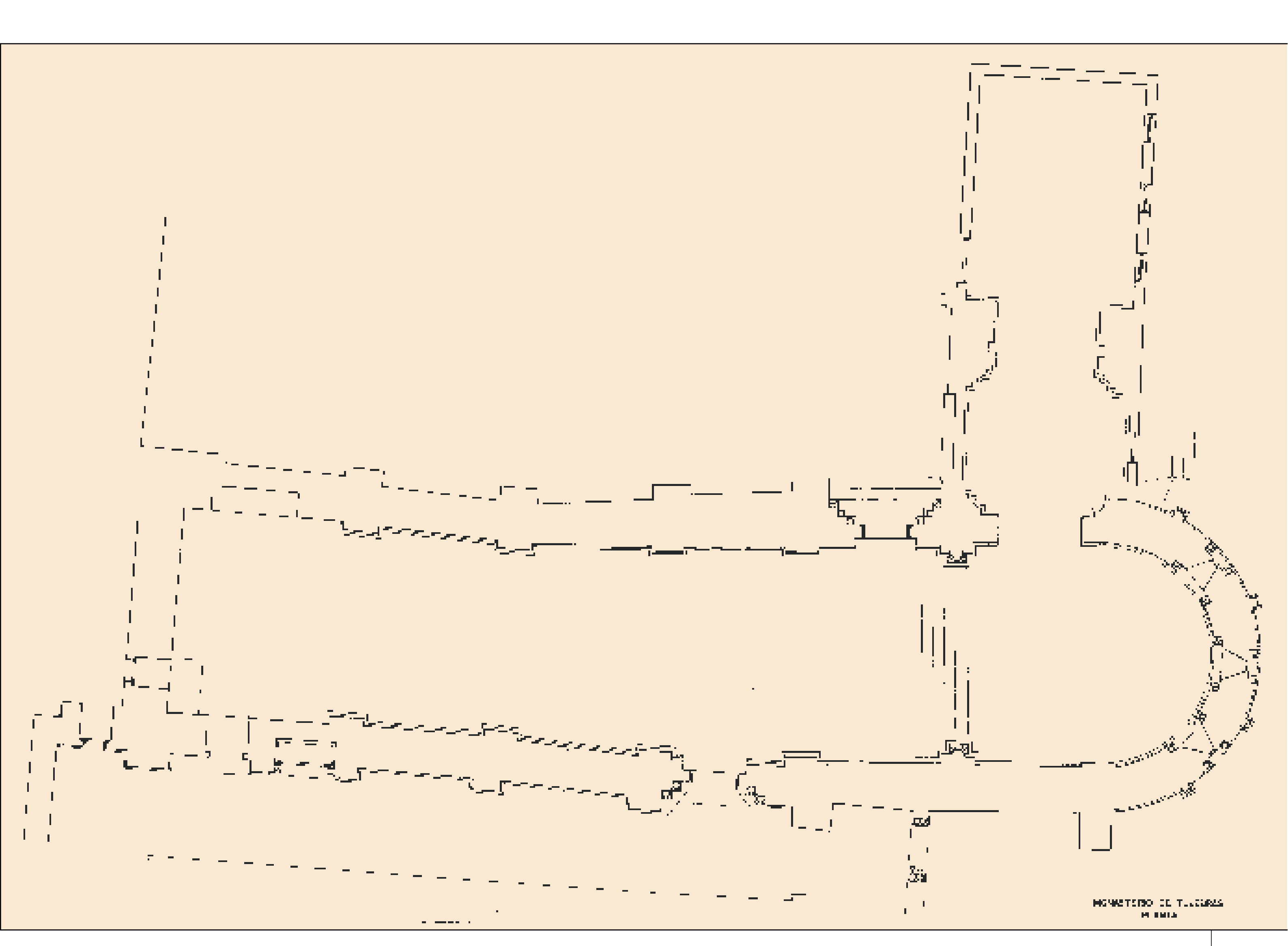
El volumen construido durante la segunda fase de las obras va a ser mayor. En un primer momento, se afrontan, sucesivamente, la finalización de los soportes del presbiterio, las dos hiladas superiores del exterior de las capillas radiales, la bóveda de la girola, las partes altas del presbiterio, los dos tercios superiores de los torales, y los hastiales y muros del crucero. El segundo momento constructivo levanta las naves con sus soportes, todo el cuerpo de luces superior, así como de los abovedamientos de las naves, crucero y presbiterio. A pesar del empobrecimiento y simplificación de los elementos sustentantes,

moderniza el diseño de las cubiertas y respeta la modularidad y proporcionalidad del primer proyecto, cuya planimetría había sido fijada en los basamentos perimetrales realizados en la fase anterior. También se construyen ahora las estancias del ala meridional del claustro, con el refectorio y la cocina a la cabeza, completándose las estancias monásticas más importantes.

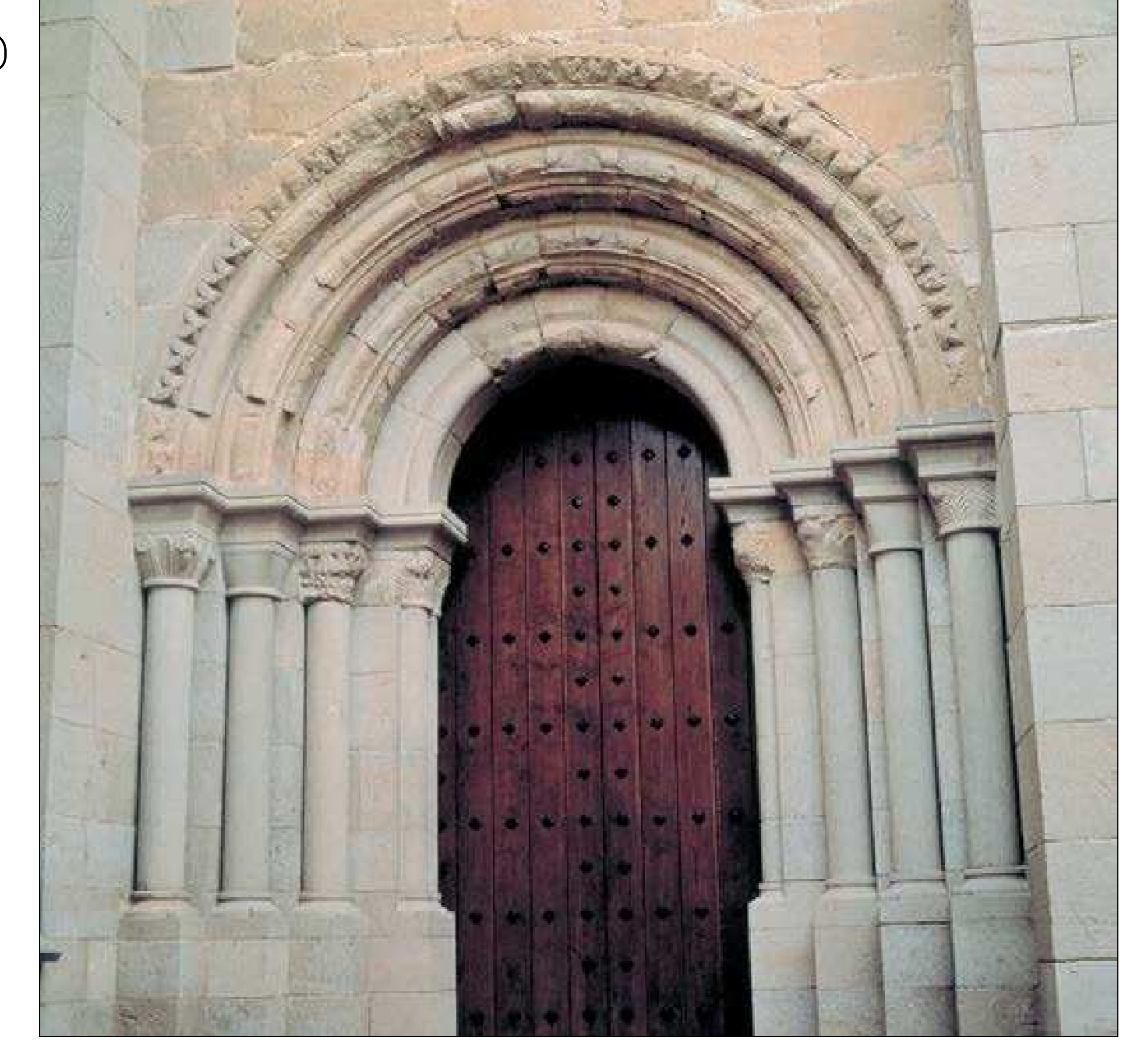
Como referencias históricas para el desarrollo de esta segunda fase destacan la estabilidad que proporciona el abaciado de Guillermo (1214 y 1238) y el protagonismo documentado de Rodrigo Ximénez de Rada, que da por concluida la iglesia en 1247. Las relaciones concretas de diversos elementos constructivos con La Oliva (capilla de San Jesucristo, primer tercio del siglo XIII), Tudela (bóvedas del presbiterio, primeros años del siglo XIII) y Veruela (consagración fechada en 1248[133]) terminan por confirmar una cronología para esta segunda fase cuyos límites abarcan toda la primera mitad del siglo.

Santa María de la Caridad de Tulebras

A pocos kilómetros de Tudela, y a mitad de camino entre Veruela, La Oliva y Fitero, el cenobio femenino de Tulebras concentra los únicos restos de su articulación primitiva en torno a



Tulebras, monasterio de Santa María de la Caridad, iglesia (Institución Príncipe de Viana)



Tulebras, monasterio de Santa María de la Caridad, iglesia abacial, puerta del muro sur

la iglesia abacial. Las múltiples y sucesivas reformas posteriores han terminado por alterar notablemente su fisonomía primitiva[134], que en todo caso nunca adquirió el rango monumental de Fitero o La Oliva.

Tras una primera estancia en Tudela (1147), la comunidad se trasladó al lugar de Tulebras en 1151. El desarrollo patrimonial del monasterio fue lento y humilde, documentándose donaciones especialmente en la década de los setenta y ochenta, y compras de fincas y terrenos desde 1184[135].

La abacial muestra planta de nave única y eje irregular, con cinco tramos rectangulares y ábside semicircular. La interpretación de su espacio litúrgico conecta con los escasos ejemplos conservados de oratorios medievales femeninos adscritos al Císter[136]. La homogeneidad del diámetro del hemiciclo y la anchura del preámbulo absidal parecen sugerir cierta evolución respecto a otras cabeceras románicas[137].

Los alzados responden a tipos constructivos tradicionales, destacando las pilastras con semicolumnas únicas adosadas, las columnas adosadas al exterior del hemiciclo y la potencia de contrafuertes y muros perimetrales. Aunque las bóvedas actuales son fruto de una reforma del siglo XVI, las primitivas debieron de ser de cañón apuntado para la nave[138]. En su mayoría, los capiteles de las columnas interiores acogen decoraciones vegetales de articulación extremadamente esquemática y simplificada. Al cilindro absidal se abren tres ventanas de medio punto, cuyos capiteles muestran tanto al interior como al exterior motivos decorativos parecidos. El templo también conserva dos portadas de medio punto, una



Tulebras, monasterio de Santa María de la Caridad, iglesia abacial, nave hacia el presbiterio

al claustro y otra al exterior, abocinadas mediante arquivoltas baquetonadas y capiteles vegetales esquemáticos. En el claustro, adosados al muro sur del ábside, unos arcos de arquivoltas baquetonadas de medio punto con sus correspondientes columnas y capiteles lisos[139] se identifican probablemente con el ingreso a la primitiva sala capitular[140]. Por el otro lado, entre los pies de la iglesia y los restos de la torre romana que sirvió de primer asentamiento, se conservan varias estancias construidas por la comunidad para iniciar su vida monástica. Da pues la impresión de que, por lo menos en los siglos XII o XIII, el monasterio de Tulebras no llegó a completar la topografía claustral tradicional en la Orden. Los lazos con La Oliva y otras construcciones próximas, así como las donaciones documentadas en los años setenta y ochenta parecen indicar como cronología aproximada de la construcción el último cuarto del siglo XII[141].

Santa María la Real de Iranzu

De entre los grandes conjuntos monásticos navarros, el de Iranzu fue el que más sufrió con la desamortización y el abandono consiguiente[142]. De hecho, gran parte del recinto monástico, incluida la iglesia abacial, estuvo a punto de desaparecer convertido en un gran montón de escombros y vegetación. A partir de 1942 la Institución Príncipe de Viana inició una profunda restauración y reconstrucción que propició el restablecimiento de la vida monástica.

El valle de Iranzu, aislado al norte de Estella, acogió años antes de la llegada de los cistercienses un pequeño cenobio benedictino dependiente de Santa María de Pamplona bajo la advocación de San Adrián. En 1176, Pedro de París, obispo de Pamplona, dona a su hermano Nicolás "la iglesia de Iranzu con todas sus pertenencias para edificar allí un monasterio en el que, con la ayuda de Dios, se conserve perpetuamente la vida regular según la institución del abad y frailes de la citada abadía de Curia Dei"[143]. El obispo fundador fue enterrado en el presbiterio de la abacial en el verano de 1193[144].

La iglesia abacial

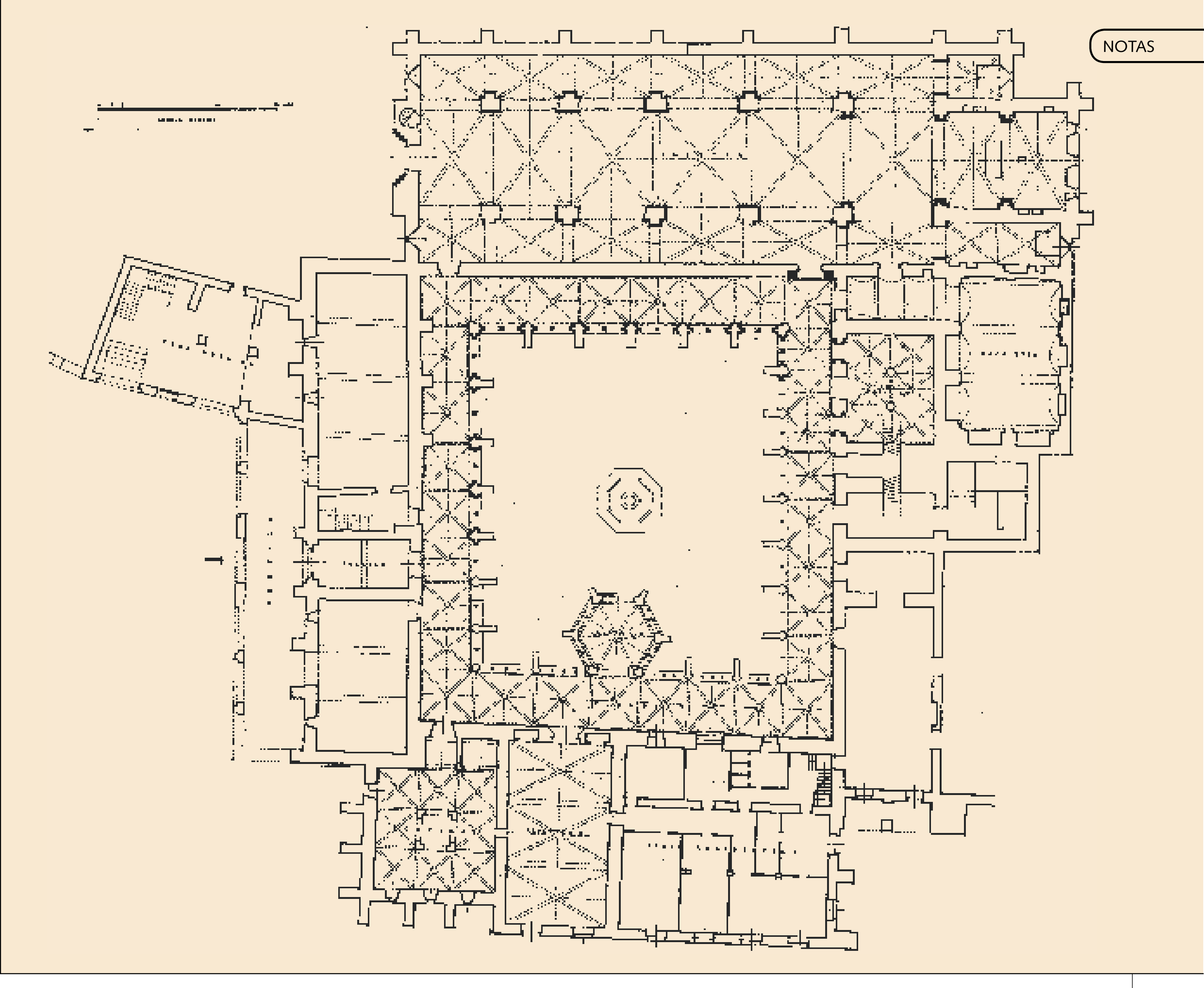
La planta de la iglesia de Iranzu, de menores dimensiones que La Oliva o Fitero[145], presenta cabecera con tres ábsides de cierre recto que se abren a un crucero no marcado en planta. Las tres naves del cuerpo de la iglesia se dividen a su vez en cinco tramos irregulares; como es tradicional destaca la central, mientras que las laterales equivalen a algo menos de su mitad. Sobre el exterior septentrional del edificio, cada tramo traduce sus correspondientes soportes en estribos prismáticos de notables dimensiones, que en los vértices de la cabecera forman parejas en ángulo recto.

El testero plano supone el tipo más simplificado y austero de cabecera cisterciense, enlazando directamente con las propuestas planimétricas de las primeras abadías borgoñonas[146]. La planimetría general del templo, completamente diferente a lo que en la época se estila en Navarra, y no muy habitual en la propia Península[147], se debe a una importación foránea, relacionable con el monasterio de La Cour-Dieu, cuyos monjes fundaron el cenobio navarro y adoptaron para la nueva abacial un proyecto vinculado a lo que se estaba entonces haciendo en su entorno más próximo[148].

Los alzados de la abacial muestran, en comparación con los templos analizados anteriormente, una acentuada tendencia a la simplificación de estructuras y elementos arquitectónicos. Frente a los alardes columnarios descritos, en



Monasterio de Santa María de Iranzu, iglesia abacial, capiteles del presbiterio



Monasterio de Santa María de Iranzu, planta general (Institución Príncipe de Viana)

Iranzu destacan las aristas de arcos y pilares, así como amplios paramentos de sillares irregulares, especialmente en los muros perimetrales. En todo caso, y como es habitual, el presbiterio concentra el mayor esfuerzo plástico del edificio, a pesar de que sus capiteles son los más simplificados y esquemáticos de la iglesia. Destaca la articulación del hastial oriental con tres grandes vanos apuntados y abocinados en la parte baja y un rosetón superior[149].

Quizá lo más llamativo es la simplicidad e irregularidad de los soportes, que en las naves se componen de un prisma rectangular al que se adosa una columna por el lado de la central y una pilastra por el lado contrario. Los muros perimetrales carecen de articulación por lo que los apeos de los arcos van sobre ménsulas. Más tradicionales son los pilares con columnas adosadas del presbiterio. Todo el interior está cubierto de homogéneas bóvedas de crucería plenamente góticas. Sin embargo, este sistema de soportes, con sus notorias irregularidades, no estaba concebido para soportar el apeo de los múltiples arcos de las crucerías, sino probablemente bóvedas de cañón apuntado. Los capiteles y ménsulas de la nave central muestran una inequívoca evolución hacia formas vegetales naturalistas, que serán también detectadas en San Miguel de Estella.

Los alzados siguen la tradicional división en dos niveles, con los formeros de las naves laterales



Monasterio de Santa María de Iranzu, iglesia abacial, nave mayor hacia los pies



Monasterio de Santa María de Iranzu, iglesia abacial, capiteles del primer tramo de la nave mayor

en el inferior y el cuerpo de luces en el superior. La iluminación del espacio interno, relativamente continua y homogénea, proviene de los amplios vanos de las partes altas de la nave mayor y de los hastiales; las naves laterales, sin ventanas[150], quedan en la semioscuridad. El hastial de los pies presenta un gran rosetón superior de tracería moderna, con dos pequeños vanos de medio punto intermedios y la portada apuntada inferior.

Monasterio de Santa María de Iranzu, iglesia abacial, nave mayor hacia el presbiterio

Exteriormente la fachada occidental ha sufrido algunas transformaciones que han simplificado todavía más su proverbial austeridad. Un muro telón cubre una configuración con pasadizo y gran arco de descarga superior similar a la de La Oliva[151]. Por lo demás, del exterior destaca la potencia de los estribos perimetrales, así como la peculiar situación de la propia iglesia, para cuya construcción los monjes debieron excavar la ladera y construir un muro paralelo al de la propia nave del evangelio[152].



Monasterio de Santa María de Iranzu, iglesia abacial, exterior

Las estancias monásticas más antiguas

El lento discurrir de las obras por un lado, y la modernización general de buena parte de las dependencias durante el siglo XVI por otro, hacen que sean pocas las estancias conservadas de entre las construidas durante los últimos años del siglo XII y los primeros decenios del XIII. Si exceptuamos el claustro situado al sur de la abacial[153], todas ellas son de dimensiones humildes, sillería irregular y cualidades arquitectónicas simplificadas y arcaizantes. Alineados con el crucero, se conservan la antigua sacristía, transformada en vestíbulo de la nueva, la sala capitular, el desnivel de las escaleras que ascendían al dormitorio, el locutorio y el preámbulo del *scriptorium*. Estas dos últimas salas se cubren con bóvedas de arista. Junto al desaparecido *scriptorium* se encuentra el ala de la enfermería, con la capilla de San Adrián. De las estancias medievales del ala del refectorio sólo se conserva la cocina, mientras que del ala de los conversos permanecen en pie la mayor parte de los muros perimetrales y la articulación aproximada de la cilla.



Monasterio de Santa María de Iranzu, sala capitular

La sala capitular muestra tantas diferencias con sus hermanas navarras como vínculos con las del entorno borgoñón. Aunque la fachada con tres vanos ampliamente abocinados coincide con Fitero, su interior dividido en seis tramos cuadrados se vincula de nuevo a ejemplos transpirenaicos[154]. Dos columnas exentas centrales y ménsulas perimetrales actúan como soportes de bóvedas de crucería de secciones de nuevo avanzadas. La ventana izquierda se erige sobre una lápida sepulcral decorada con una faja lateral de motivos vegetales muy simplificados y en su cara superior una cruz florenzada, nimbada y con mano central bendiciendo[155].



Monasterio de Santa María de Iranzu, muros de la enfermería y capilla

El ala de la enfermería conserva, además de diversas arcadas y muretes arruinados, la capilla de su extremo oriental, siguiendo así la articulación ya observada en La Oliva. Como las estancias del ala del capítulo, cubiertas por bóvedas de arista, también la capilla muestra características muy arcaizantes, con cabecera semicircular, horno reforzado por tres semiarcos y pequeños vanos de medio punto muy abocinado. Sorprendentemente estos elementos aparecen asociados a un tramo cubierto con bóveda de crucería, finos nervios de sección semioctogonal, arcos baquetonados y ménsulas piramidales, todos ellos de cronología muy avanzada.

Mucho más elaborada y compleja resulta la articulación del claustro, único de los conservados en Navarra que se puede vincular a las primeras fases constructivas del cenobio. En todo caso, sólo se construye en este período la panda septentrional y parte de la oriental y occidental, acogiendo el resto tracerías caladas plenamente góticas. Los más antiguos, en el ala de la iglesia, organizan cada tramo mediante un arco apuntado de descarga que guarece dos de medio punto y un óculo superior de sencilla tracería; el resultado nos remite de nuevo a ejemplos borgoñones como Fontenay. Llama la atención la variedad y riqueza de las decoraciones de sus capiteles que,



Monasterio de Santa María de Iranzu, sala capitular, fachada



Monasterio de Santa María de Iranzu, claustro



Monasterio de Santa María de Iranzu, claustro, capiteles del tramo más septentrional de la panda oriental

partiendo aproximadamente de la sala capitular, pasan de composiciones esquemáticas y simplificadas a otras cada vez más plásticas en el ala de la iglesia, para convertirse en decididamente naturalistas en los primeros tramos del ala de los conversos. Cada uno de los tramos internos se cubre por homogéneas y elegantes bóvedas de crucería.

El conjunto monástico conserva también parte del arranque de los muros del refectorio, la monumental cocina gótica y diversas estancias por el lado de los conversos, que deben asociarse a la cilla. Presenta, además de algunos muros y puertas anteriores a la construcción del propio monasterio cisterciense[156], tres arcos diafragma apuntados y la amplia puerta de acceso exterior también apuntada.

El proceso cronoconstructivo

Tras la donación inicial de 1176, y el consiguiente período fundacional (llegada de los monjes, confirmación de la propiedad, asentamiento, articulación del patrimonio inicial, desarrollo de la propia comunidad), se puede prever que la primera etapa de las obras comenzara ya en la década de los ochenta. Como en Tulebras, los monjes aprovecharon construcciones anteriores, a partir de las cuales planificaron la iglesia y las dependencias del lado oriental[157]. Como es habitual, comenzaron las obras por la cabecera de la iglesia, cuya capilla mayor debía de estar ya concluida, con cerramiento provisional, para el verano de 1193 (enterramiento de Pedro de París). También entonces se levanta el muro del crucero sur, así como el inicio del ala del capítulo, en construcción en los últimos años del siglo. De este momento dataría el sepulcro de la ventana izquierda de la sala capitular.

Durante los primeros años del siglo XIII se continúa el ala del capítulo, a la vez que se irían levantando los soportes centrales de la iglesia y la mitad inferior del muro del lado de la epístola, así como los demás muros perimetrales de un templo proyectado para soportar una bóveda de cañón apuntado.

La segunda etapa discurriría seguramente ya avanzado el primer tercio del siglo XIII; entonces se inician las obras de construcción del claustro, erigiéndose progresivamente desde el capítulo toda la panda norte y los tramos adyacentes de la este y oeste[158]. Para entonces estaban ya construidas la fachada de la sala capitular, la cilla y el muro del evangelio de la iglesia abacial. También se construye entonces la parte inferior de la fachada occidental, con su portada correspondiente. Las bóvedas de la iglesia abacial y de la sala capitular así como la enfermería con su capilla (2º tercio del XIII), el ala del refectorio (último tercio del XIII) y la conclusión del claustro (siglos XIII y XIV) protagonizan ya etapas constructivas góticas[159].

Las iglesias urbanas

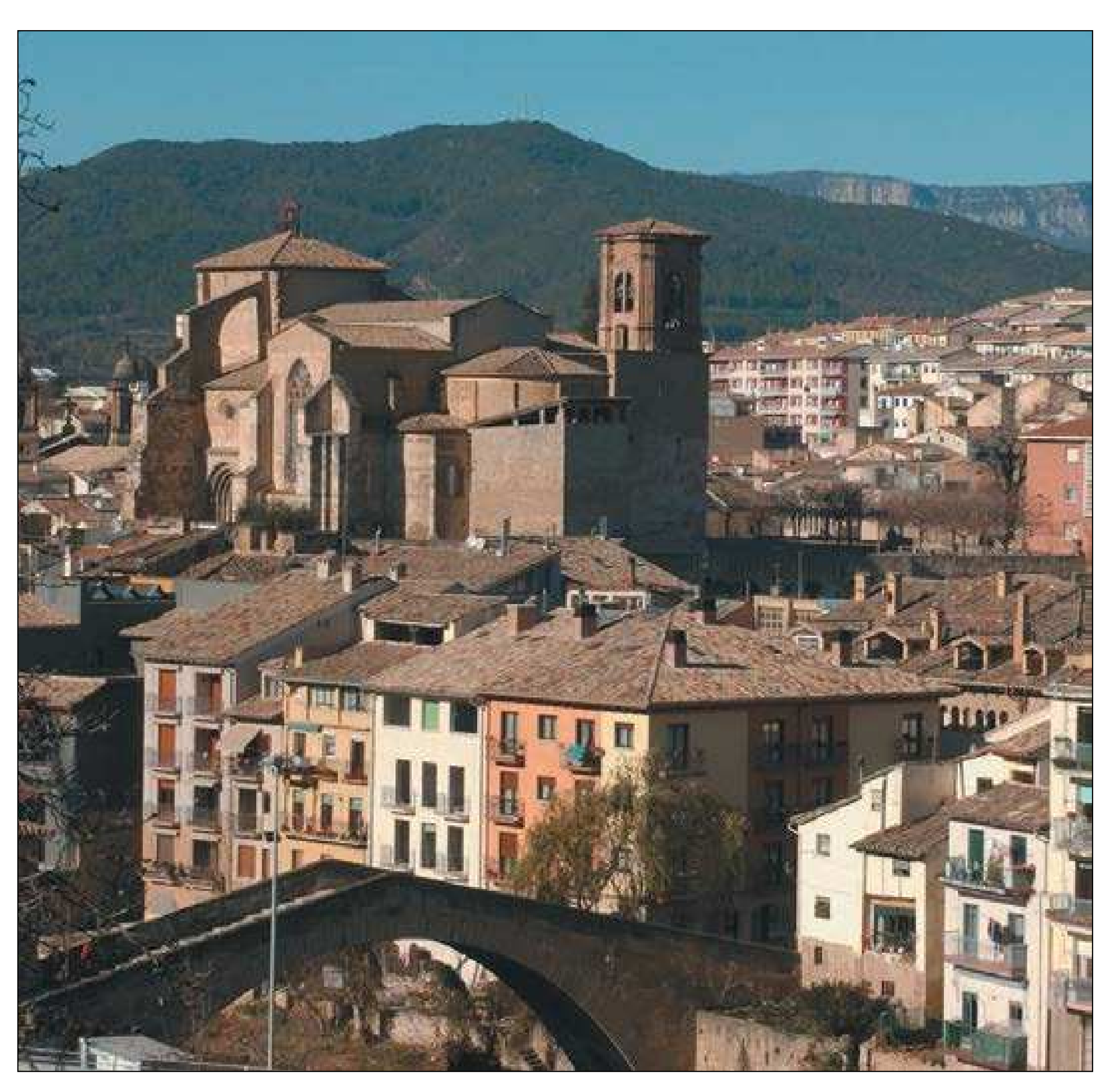
El desarrollo de las ciudades y sus consiguientes dotaciones religiosas van a integrar el segundo polo de desarrollo de la arquitectura navarra del período. No obstante, este numeroso grupo de iglesias se muestra menos compacto que los monasterios, ya que, excepto el caso de Tudela, la iniciativa urbana no era tan sólida, estable y homogénea como la monástica. Además cada ciudad presenta factores y características que determinan e individualizan el desarrollo constructivo de sus templos. Incluso en una misma población, el progreso económico y demográfico de los burgos y parroquias viene a justifi-



Tudela, vista general

car la propia evolución arquitectónica de cada edificio.

Todos estos templos surgen al abrigo del rápido crecimiento urbano, demográfico y económico perceptible a fines del siglo XII y protagonista de buena parte del XIII[160]. En Tudela y Estella se observan dos tipos antagónicos de estrategia constructiva: la primera, además de con su notable peso demográfico[161], contaba con una inusual homogeneidad administrativa que va a favorecer la construcción completa del templo más ambicioso y elaborado del momento; la segunda, tercer núcleo urbano del reino[162], aparece como el arquitectónicamente más rico y variado, si bien su frenética actividad artística es el resultado de la iniciativa de cada uno de los barrios. El desarrollo urbano y económico de ambas ciudades coincide con el crecimiento de Sangüesa y Olite, que cuentan también con importantes parroquiales iniciadas en el siglo XII y terminadas avanzado el siglo siguiente; lo mismo sucede en el burgo de San Nicolás de Pamplona.



Estella, vista

Los templos de mayor empeño muestran, como norma general, tres naves con crucero y varias capillas absidales según modelos planimétricos propios del románico pleno. Los procesos constructivos son largos, finalizándose en ocasiones varios siglos después de iniciadas las obras; se conservan incluso ejemplos inacabados. Esta larga duración de las obras justifica la asociación de elementos estilísticamente variados y el protagonismo de fases constructivas de diferentes orientaciones.

La catedral de Santa María y otros templos tudelanos

La mayor homogeneidad urbana aglutinada en torno al deanato de Santa María, así como el sobresaliente empeño de la nueva construcción, caracteriza su primacía jerárquica frente a los demás templos construidos en la ciudad[163]. Además, Santa María de Tudela es la más ambiciosa de las iglesias urbanas iniciadas durante el último tercio del siglo XII en Navarra; de hecho, es



Tudela, catedral de Santa María, mulos embridados del soporte más oriental de los formeros de la nave de la epístola

sólo parangonable a las grandes abaciales monásticas, a las que supera claramente en volumen construido y empeño decorativo.

Fundamentos históricos y documentales

Aunque la historia de la catedral de Tudela aparece jalonada por numerosas alusiones documentales, su análisis no va a aportar más que indicaciones aproximadas sobre la evolución y cronología de las obras[164]. De hecho, las noticias de dos consagraciones, lacónicas y problemáticas, nos llegan a través de referencias muy posteriores: la primera se fecha en 1188[165], la segunda en 1204[166]. A pesar de que a partir de entonces son numerosas las noticias sobre diversos aspectos del nuevo edificio, habrá que esperar hasta los años sesenta para documentar a Domingo Pérez como el primer maestro de obras conocido en la ya prolongada historia constructiva del templo[167]. Ya muy lejos de los límites cronológicos del período, se acredita la participación monetaria del rey Teobaldo II mediante una manda testamentaria fechada en 1270[168].

También son abundantes las donaciones de particulares. Su estudio detallado parece señalar algunas orientaciones en cuanto a la evolución constructiva. Aunque la distribución de las más de cincuenta que se conocen entre 1170 y 1280 es relativamente uniforme, se observan varios máximos, situados entre 1170-1190, 1205-1215 y en menor medida entre 1270-1280[169].

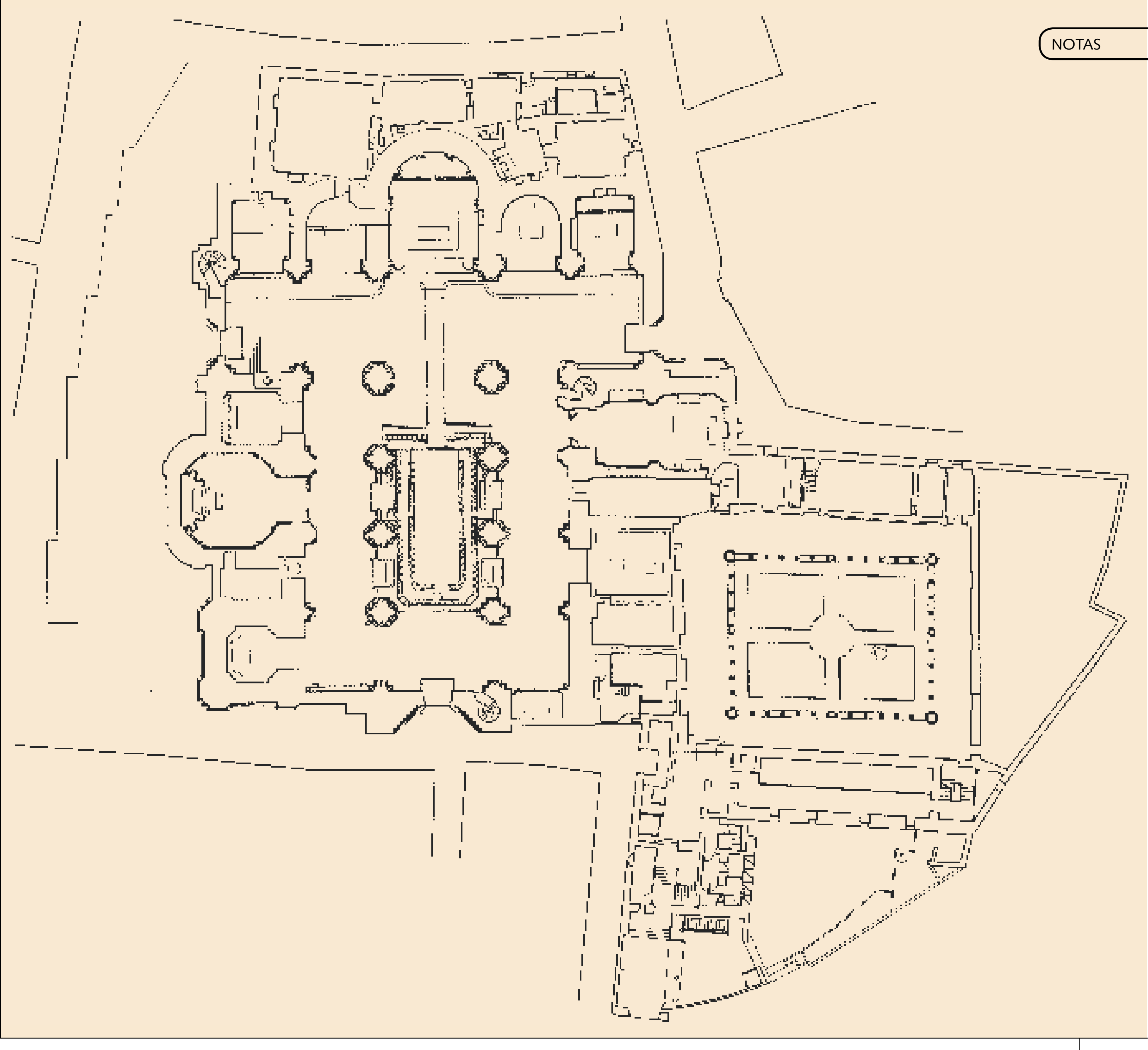
Más concretos son los datos aportados por las referencias heráldicas, que van a llenar el espacio cronológico que va desde la consagración fechada en 1204 y el testamento de Teobaldo II. Los mulos embridados y enfrentados se han identificado con el distintivo heráldico de la familia Baldovín[170], con especial protagonismo en la vida política y económica de la ciudad en los dos cuartos intermedios del siglo XIII. De su vinculación con Santa María sólo se conserva un documento fechado en 1178, en el que Guillelmus Valdovinus aparece citado como fiador del cabildo catedralicio[171]. Otros catorce escudos se adscriben a la dinastía de Champaña, los inferiores al reinado de Teobaldo I (1234-1253) y los superiores al de Teobaldo II (1253-1270)[172].

Planta

El conjunto arquitectónico está formado básicamente por el templo catedralicio al norte y el claustro y las dependencias perimetrales al sur. Entre ambos elementos no hay identidad de proyecto, caracterizando así, no una construcción integrada (al modo de las organizaciones monásticas), sino obras de concepción independiente. De hecho, el claustro se adaptó a dependencias ya existentes[173] en el entorno sudeste del perímetro de la antigua mezquita, progresivamente sustituida por la nueva catedral[174].

La planta del templo presenta cabecera con cinco ábsides en batería, de la que destaca por sus dimensiones el gran hemiciclo central, que aparece flanqueado por dos capillas semicirculares y dos cuadradas en los extremos. Se abren a un amplio crucero de cinco tramos, que culmina tres naves proporcionalmente más cortas[175]; los cuatro tramos que las conforman son rectangulares en la central, por cuadrados en las laterales. Su fisonomía general en "T" es la misma que la propuesta unos años antes para el monasterio de La Oliva, apenas 30 km al norte de la capital ribera. Sin embargo, es la iglesia del monasterio cisterciense de Valbuena la que muestra mayores coincidencias, ya que también sus capillas menores son cuadradas en los extremos y semicirculares a los lados del presbiterio[176].

La articulación planimétrica de Tudela ya no sigue la proporción 2:1 (dupla) observada en los ejemplos cistercienses, sino la 3:2 (sesquiáltera)[177], que como aquélla es también caracte-



Tudela, catedral de Santa María, planta general (Institución Príncipe de Viana)

rística de los sistemas proporcionales *ad cuadratum*. De las naves destacan los soportes cruciformes con columnas en los codillos y semicolumnas pareadas en dos de sus caras; por el lado de las laterales muestran una sola columna, siguiendo una asimetría propuesta ya en La Oliva.

Los alzados

El espacio medieval adquiere su verdadera dimensión desde el crucero y la cabecera donde se admira realmente la altura, iluminación y dimensiones de las naves[178]. La proporcionalidad volumétrica interior, la elaborada trabazón de los diferentes elementos arquitectónicos, la minuciosidad de las decoraciones interiores y una iluminación regular y abundante (crucero y partes altas) caracterizan un interior homogéneo y de notable empeño constructivo. La proporcionalidad 3:2 de la planta es sustituida en los alzados por la 2:1, que define escrupulosamente la relación entre las naves y las capillas[179].



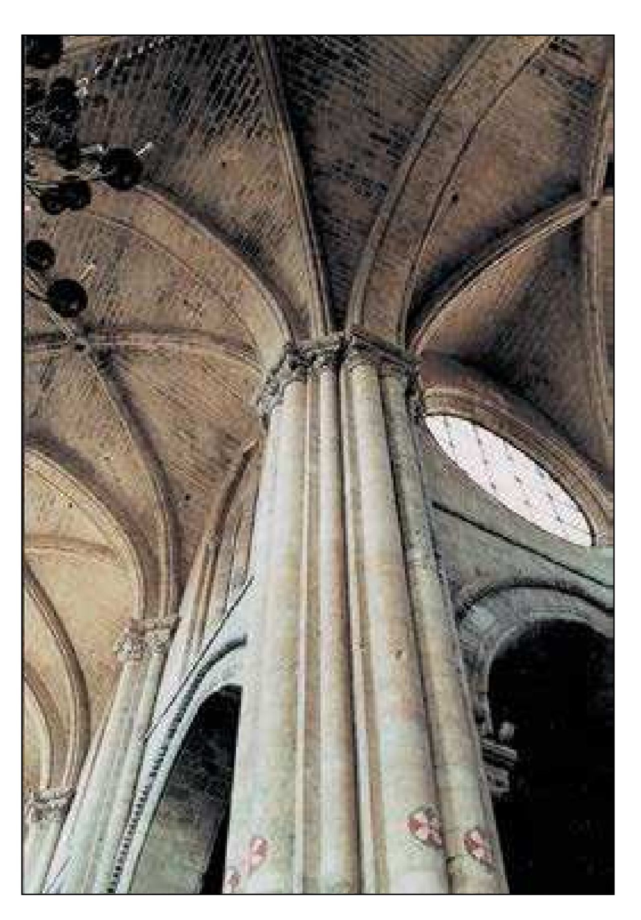






Tudela, catedral de Santa María

La cabecera es la parte más antigua de la catedral tudelana, y como tal muestra los elementos arquitectónicos más puramente románicos. La capilla mayor, como su correspondiente de La Oliva, se divide en dos tramos con dobles semicolumnas adosadas directamente al muro. Su única misión en este primer proyecto constructivo era soportar el fajón de una bóveda de cañón apuntado, repitiendo la configuración de su precedente cisterciense. Finalmente se erigieron bóvedas de arcos cruzados reaprovechando como soportes las líneas de impostas superiores y readecuando en los nuevos paramentos libres amplios vanos de medio punto, que a la vez de ventana servían de formeros para los plementos de la bóveda. La génesis románica general viene reforzada por el doble registro de vanos de su segundo piso, con ventanas de medio punto sobre óculos lobulados, que enlazan con articulaciones ya analizadas en las capillas mayores de Santa María de Sangüesa e Irache. Las capillas laterales semicirculares se cubren mediante sencillas bóvedas de horno, mientras que las extremas incorporan ya bóvedas de arcos cruzados, coincidiendo tanto su fisonomía general como la organización de sus soportes con sus correspondientes en La Oliva.



Tudela, catedral de Santa María, toral del lado del evangelio

A partir del crucero la iglesia adopta otra fisonomía en la que se imponen ya los soportes con columnas acodilladas, las bóvedas de arcos cruzados y los amplios vanos (nave central). Las elaboradas decoraciones vegetales de los capiteles tienden progresivamente hacia el naturalismo, especialmente en las partes altas más occidentales. Por el contrario, las secciones de los arcos trasmiten una inequívoca sensación de homogeneidad, ya que tanto los del presbiterio, como los de crucero y naves son similares. Todas las bóvedas acogen pequeñas claves circulares en el punto de encuentro de los arcos, así como numerosos agujeros labrados en los propios sillares y de distribución simétrica y relativamente regular[180].



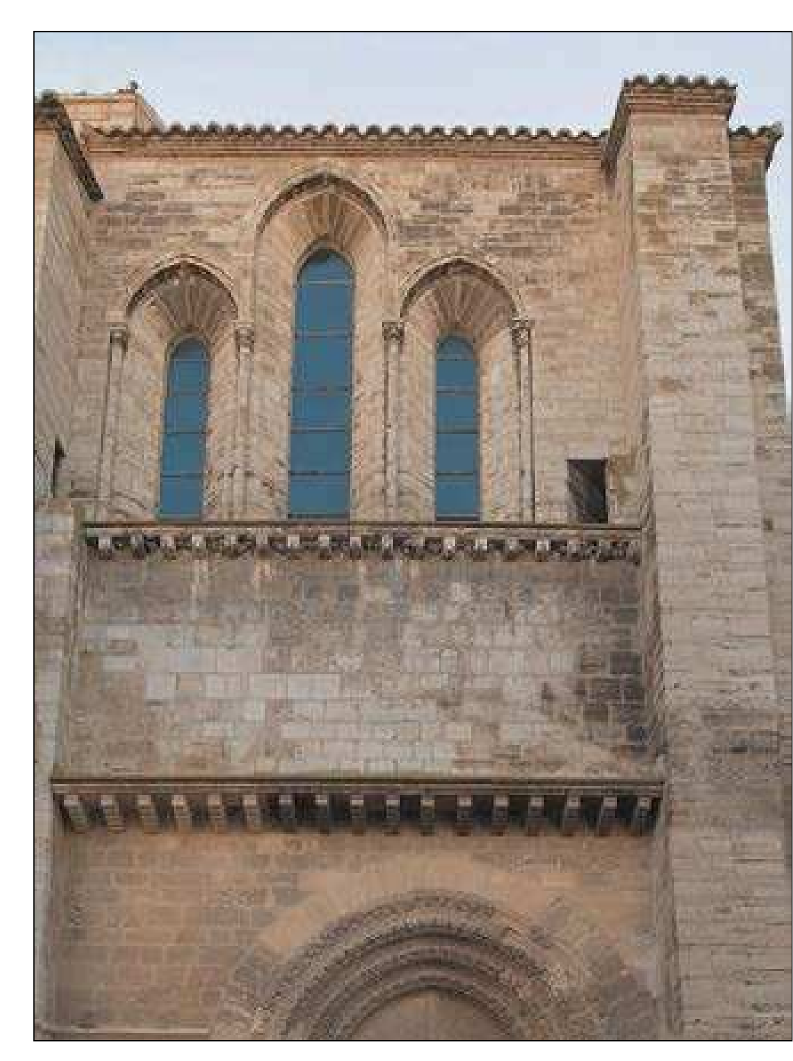
Tudela, catedral de Santa María, capitel de la embocadura de la capilla de la Virgen

Aunque todos los soportes son notablemente homogéneos, los centrales de las naves parecen más evolucionados que los torales del presbiterio, los del crucero o los de las naves laterales; de hecho, sus basas componen un per-

fil más plano típicamente gótico, a la vez que los plintos trasforman la tradicional composición en cruz. El cambio se observa en los pilares de la nave central. Así, el más occidental del lado de la epístola, con plinto cruciforme y basas altas, sigue el modelo de cabecera, crucero y naves laterales. El más oriental del mismo lado transforma el plinto componiendo la base de los codillos al sesgo[181], reduce su altura y muestra nuevas basas más planas. Los demás, de similares basas y altura que este último, simplifican el plinto componiendo una única base octogonal[182]. Esta interesante evolución estilística de las partes bajas de los pilares establece un orden cronológico respecto a su ejecución. Así el más antiguo, probablemente contemporáneo a los soportes iniciados en las naves laterales, es el occidental de la epístola. Conserva la articulación cruciforme del plinto y las basas altas de los muros perimetrales. Después, tras un cambio quizá provocado por la presencia de un nuevo maestro, se adopta un diseño diferente para basas y plintos. Las primeras son más planas, mientras que los plintos acodillados se disponen al sesgo de la cruz; según estas novedades se comienza a construir el toral de la epístola. Los demás, con plintos ya unificados en prismas octogonales, muestran un nuevo avance estilístico, asociado a las basas propuestas por el anterior.

Por su parte, los capiteles definen dos grandes orientaciones decorativas: la más antigua, presente en cabecera, muro oriental del crucero y los tres primeros tramos de las naves laterales, de relieves planos y minuciosos, sigue cierta vinculación general con los talleres del claustro; la segunda, más naturalista, acoge temas vegetales de labra profunda, cuya definición plástica también va evolucionando desde las partes altas del crucero hasta el hastial occidental[183].

En los vanos se advierte la misma evolución. En primer lugar, en las capillas laterales aparecen vanos de medio punto con baquetón continuo relacionables con Fitero o Santo Domingo de la Calzada; en la capilla mayor muestran articulaciones románicas más complejas, lo mismo que los óculos lobulados. En un segundo paso los vanos siguen siendo de medio punto u óculos, pero con huecos más amplios y ricas molduraciones, como los de las partes altas del presbiterio y el muro oriental del crucero. De características similares son los vanos de las naves laterales; su composición perdurará en todos los tramos, aunque los dos más occidentales acogen ya capiteles claramente naturalistas, mostrando así la persistencia del perfil semicircular en beneficio de la uniformidad de los alzados de las naves laterales. Un tercer impulso estilístico lo determinan los demás vanos del crucero, que si bien muestran una clara tendencia a asemejarse a los anteriores se comienzan a apuntar y simplifican la molduración. Por último, todas las ventanas de la nave central definen un capítulo creativo ya gótico, con grandes huecos apuntados y tracerías internas.



Tudela, catedral de Santa María, fachada norte del crucero

También las fachadas de los hastiales manifiestan la evolución de los trabajos. Más allá de las propias características de las puertas del cru-

cero, semicircular al sur y apuntada al norte, la composición de su parte alta manifiesta una notable asimetría respecto a ellas, resultado de dos fases constructivas diferentes. Se resuelven mediante tres amplios vanos apuntados, de doble abocinamiento y sin tracerías. Su jerarquización longitudinal y simetría compositiva reproduce articulaciones habituales en los oratorios del Císter[184].

La fachada occidental, construida en tres momentos diferentes, es la más acabada y ambiciosa de entre los ejemplos conservados. Un profundo arco apuntado, con el perfil y luz de la nave central, cubre con su trasdós el rosetón central y descarga el empuje de las cubiertas sobre los estribos laterales. La rosa de tracería, rehecha según su fisonomía primitiva en el curso de la última restauración, acoge trilóbulos exteriores y columnillas radiales que convergen en el círculo lobulado central. Bajo el rosetón, se encuentra la portada del Juicio, abierta en un lienzo mural adelantado hasta la cara exterior de los contrafuertes que sustentan el arco. Se inscribe en un grueso paramento cuadrangular cubierto por un alero sobre canecillos. Sobre él, un camino de ronda exterior recorre la fachada comunicándola con las partes altas de las naves laterales y el citado camino de ronda del hastial norte. A la derecha de la fachada, sobre el contrafuerte de la nave central, se levanta una pequeña torre gótica que originariamente debió de tener una gemela sobre el contrafuerte izquierdo[185]. La definición general de esta fachada reinterpreta y monumentaliza modelos monásticos ya descritos en La Oliva o Iranzu.

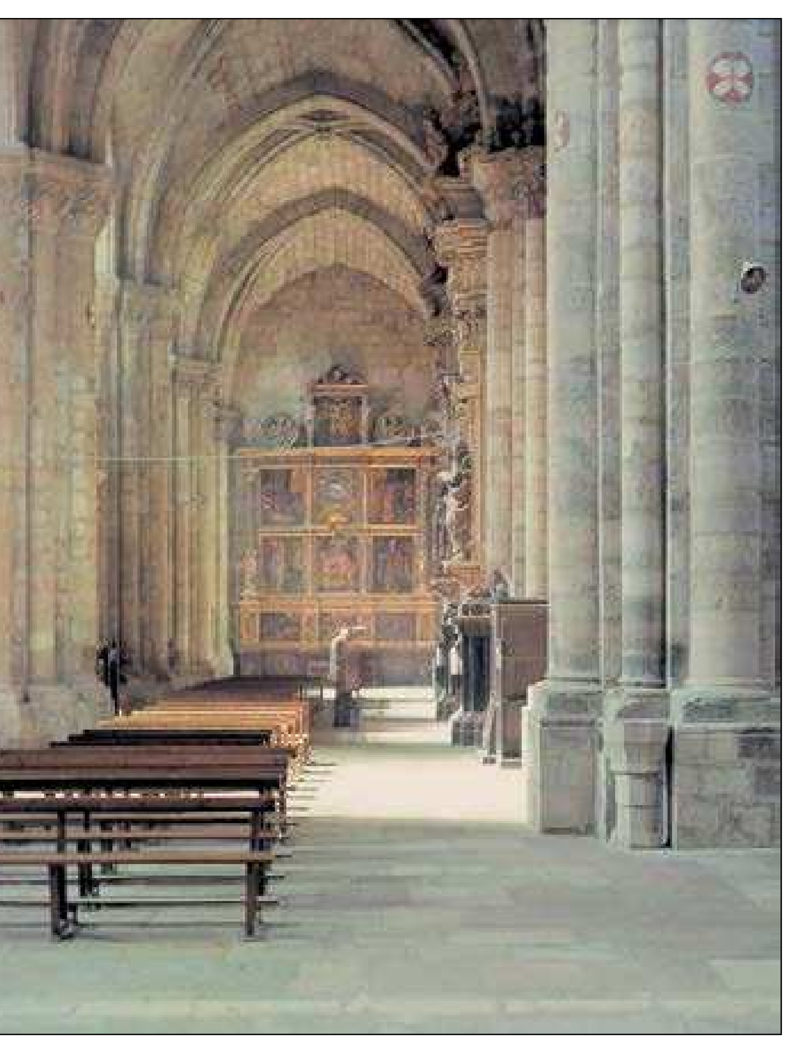
El proceso cronoconstructivo

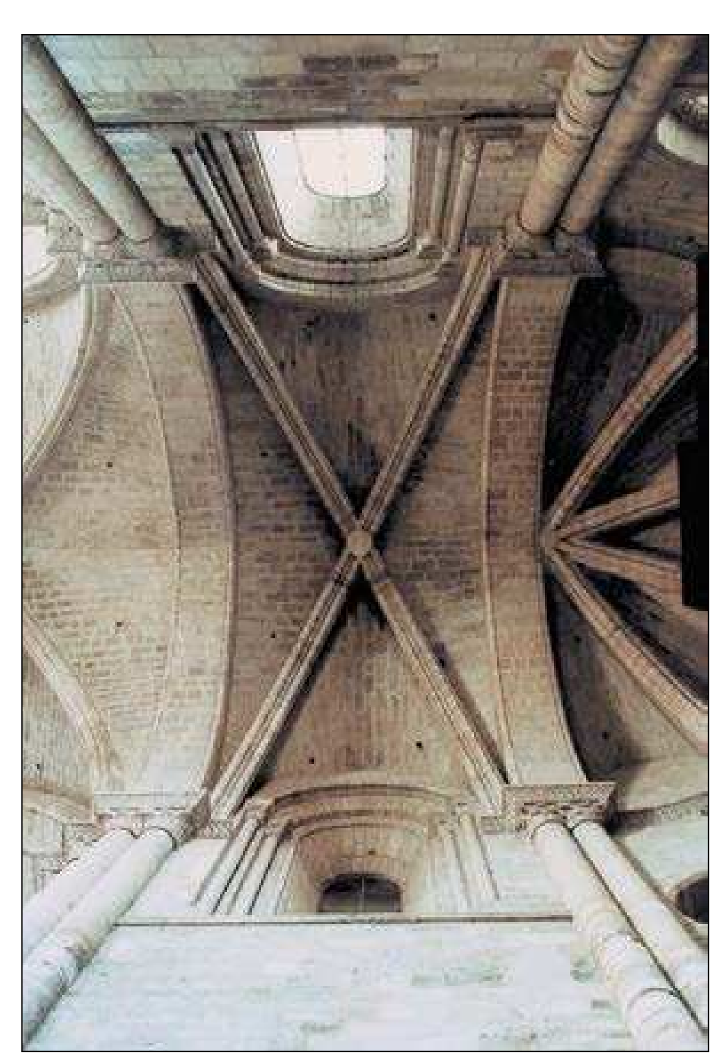
La construcción de la catedral de Santa María, aunque abarca más de un siglo, muestra una notable homogeneidad y carácter progresivo, que posibilita la inexistencia de grandes saltos o cambios de orientación entre las distintas etapas. No obstante, la división que proponemos abarca tres fases[186], la primera y la última con dos momentos constructivos sucesivos.

No hay una fecha cierta para el inicio de las obras, aunque se puede sospechar que el proyecto estuviera ya elaborado en torno a 1175, coincidiendo así aproximadamente con la gestación del primer momento constructivo del claustro. Dentro de la primera fase, en un primer impulso constructivo se erigen las capillas laterales con sus bóvedas, así como la parte baja del hastial sur con su portada. También se inicia entonces la construcción de los muros perimetrales de la capilla mayor por lo menos hasta la altura de las capillas laterales, y la mitad inferior del hastial sur del crucero. Esta fase de las obras se puede relacionar con la consagración de 1188, probablemente dedicada a una de las primeras capillas laterales terminadas. En un segundo impulso, las obras continuarían a buen ritmo en la capilla mayor, completándose sus alzados perimetrales hasta las impostas superiores, así como las partes altas del muro oriental del crucero. Quizá con una cubierta provisional se pueda relacionar ya con el recuerdo histórico de la consagración de los primeros años del siglo XIII. También se relaciona con esa cronología general la data aproximada de la imagen titular de la iglesia medieval[187].

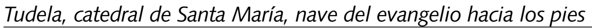
En los últimos años de este período se debe situar también el inicio de la construcción de los grandes pilares de las naves. De entonces data la construcción de plinto, basa y primeros tambores del más occidental por el lado de la epístola. Da la impresión de que la mayor parte de los cimientos perimetrales del templo, así como las primeras hiladas de los muros sur y occidental se levantan también ahora. Probablemente todavía permanecía en pie, en el espacio que iban a ocupar las naves, parte de la antigua mezquita, algunos de cuyos modillones se habían ido reutilizando en la decoración de los aleros de lo hasta ahora construido.

Sin una cesura significativa, durante la segunda fase se manifiestan ciertos progresos estilísticos hacia concepciones arquitectónicas ya plenamente góticas. Siguiendo en lo posible un orden cronológico hipotético y orientativo, se levanta la mitad inferior del hastial septentrional del crucero con su portada, y los plintos y primeras hiladas del muro de la nave del evangelio cerrando la perimetría mural del templo. Después se continúa con la construcción de los pilares





Tudela, catedral de Santa María, nave del evangelio hacia los pies



Tudela, catedral de Santa María, bóvedas del presbiterio

centrales, primero por el plinto del más oriental del lado de la epístola y después con los seis restantes cuyas características son ya homogéneas, y se avanza en los alzados de los muros inferiores restantes del crucero y los tramos más orientales de las naves laterales.

En cuanto a muros y pilares se concluyen hasta la altura de las bóvedas de las naves laterales los correspondientes a los dos tramos más orientales, que progresivamente se van cerrando con sus abovedamientos. Así, tras el plinto cruciforme del pilar occidental adscrito a la primera fase, el siguiente en construirse es el toral también del lado de la epístola, con los plintos de los codillos ya al sesgo. Los otros seis pilares de la nave adoptan ya plintos octogonales. Las basas de estos siete últimos pilares son más planas, y la altura de sus plintos menor que la de los soportes laterales, denunciando así una clara ruptura respecto a los diseños menores de la primera fase. Los capiteles de los tramos más orientales de naves laterales se sitúan ya dentro del primer cuarto del siglo XIII. Es probablemente ahora cuando se inicia el abovedamiento del presbiterio con bóvedas de crucería perfectamente góticas. Ya avanzado el primer tercio se labra también la monumental puerta del Juicio sita en la fachada occidental[188].

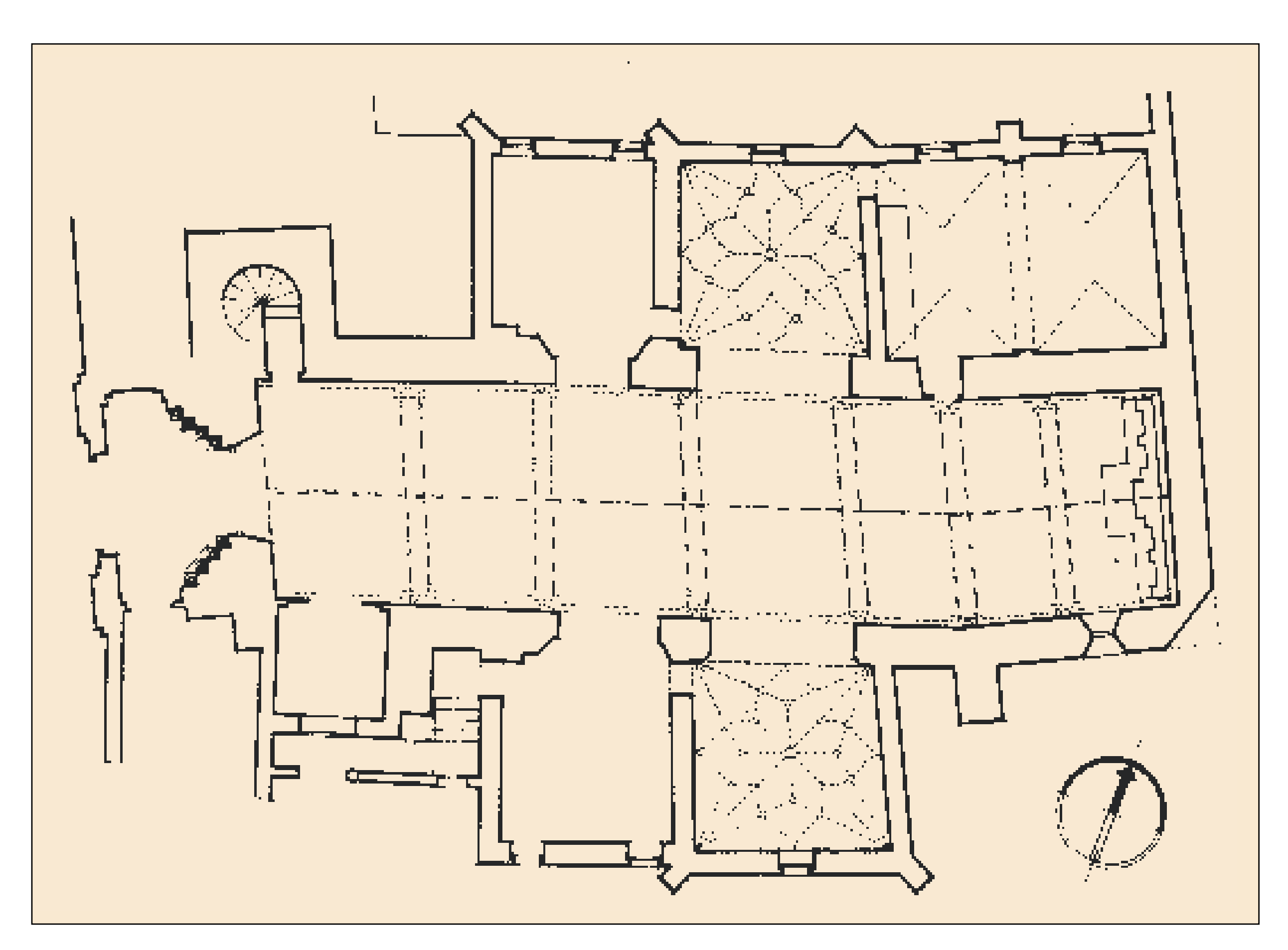
En la tercera fase las innovaciones góticas, detectadas ya en lo estructural durante la segunda, se trasmiten, siguiendo el ejemplo de la citada portada, a lo decorativo y después también al di-

seño de vanos, rosetones y torrecillas. Se divide en dos partes sucesivas y continuas: la primera se asocia a los tramos más occidentales de las naves laterales y la definición inferior del hastial occidental, mientras que durante la segunda se construyen las partes altas del crucero, nave mayor y hastial. Las más antigua, a la que se adscriben los capiteles de las naves laterales con las armas de Champaña, pertenece probablemente a la primera parte del reinado de Teobaldo I (1234-1253). En pleno segundo tercio se erigen las bóvedas del crucero y se comienzan las de la nave central. Estos trabajos continúan durante el tercer cuarto del siglo por la nave central que estaba prácticamente concluida a la muerte de Teobaldo II en 1270. Da la impresión de que todavía en el ultimo cuarto del siglo XIII se completa el alzado del hastial occidental con sus torrecillas, así como el pináculo del presbiterio.

Otros templos vinculados con la obra de la catedral

Contemporánea con las primeras fases constructivas de la catedral, la parroquial de la Magdalena muestra un interesante ejemplo de tipología templaria menor, más relevante en todo caso por el amplio programa escultórico de su portada occidental que por sus propuestas arquitectónicas.

La planta, acentuadamente longitudinal, está dividida en siete tramos rectangulares de geometría irregular[189]. Su asimetría, longitudinalidad y dimensiones generales la relacionan con la abacial de Tulebras. Sin embargo, el testero plano de la parroquial, frente al semicírculo del ábside monástico, señala una notable novedad respecto a los gustos contemporáneos generales[190]. De hecho, va a ser el precedente más cercano para una parte de los templos rurales que se van a construir a partir de

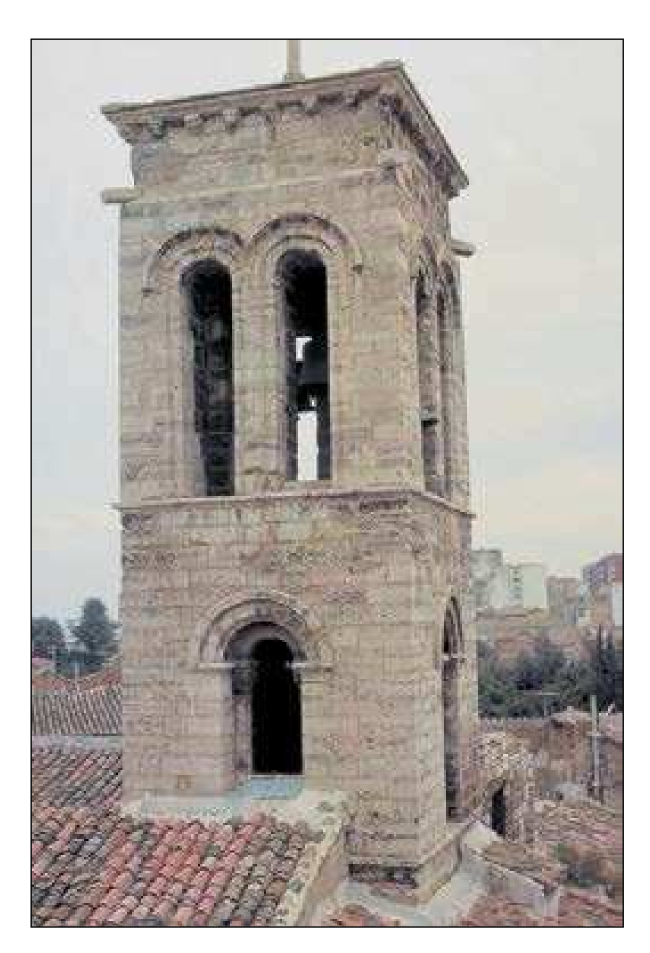


Tudela, la Magdalena, planta (Institución Príncipe de Viana)

ahora. Su escasa carga estilística, las notorias irregularidades de la planta y su temprana cronología dificultan la concreción de su origen tipológico[191].

La estructura arquitectónica interior del edificio es sumamente sencilla. Son los seis gruesos fajones de sección rectangular los que, sobre columnas de brevísimo fuste, soportan el empuje de una amplia bóveda de cañón apuntado. Los dos capiteles vegetales del fajón de la cabecera, sobre todo el del lado de la epístola, reproducen los mismos motivos decorativos de los de las embocaduras de las capillas absidales semicirculares de la catedral[192].

Exteriormente, tras la profunda restauración y restitución de su aspecto medieval realizada en los años 80, la parroquia ha recuperado un encanto oculto anteriormente por edificios y estructuras adosadas. Junto al tramo de los pies por el lado del evangelio destaca la torre; sus dos cuerpos superiores acogen un vano con doble arquivolta de medio punto sobre columnas el inferior, y parejas de amplios arcos baquetonados, también de perfil semicircular, el superior. Los capiteles del primer piso presentan motivos vegetales muy esquemáticos y simplificados, con bolas angulares. Junto a la del crucero de San Pedro de Olite, la torre-campanario de la Magdalena es uno de los pocos ejemplos conservados.



Tudela, la Magdalena, torre

La escultura de los capiteles interiores y de las portadas va a ser fundamental para establecer la cronología del templo. Los vegetales pertenecen al mismo taller que labra los de las capillas semicirculares catedralicias. Los demás capiteles interiores y las esculturas de la portada occidental se han relacionado con el taller del claustro[193]. Todas estas vinculaciones con la obra catedralicia parecen confluir en los últimos años del siglo[194]. En todo caso, da la impresión de que estaría construida en lo sustancial para 1200, año en el que se ha fechado el traslado a la Magdalena por parte del cabildo de la catedral de la celebración de los oficios religiosos[195].

De un similar tronco estilístico fueron labrados los dos capiteles de las estancias arruinadas que conforman el ala sur de las dependencias del claustro catedralicio. Rematan sendas semicolumnas adosadas directamente al muro reproduciendo la articulación de los soportes interiores de la Magdalena. No obstante, muy poco se puede asegurar sobre las características del espacio arquitectónico del que formaban parte. Entre numerosas ruinas y adiciones posteriores, en el piso inferior aparecen arcos diafragma, apuntados y de buena sillería. Su función estructural sería soportar una ampliación de la plataforma del claustro y sus dependencias perimetrales, componiendo una estancia con comunicación directa a la calle[196]. Aunque nada se puede afirmar con seguridad, el valor decorativo de los capiteles y la presencia de similares soportes en otros templos contemporáneos parecen reforzar el rango artístico del edificio, sólo comparable al de los templos religiosos contemporáneos[197].

Las parroquias de Estella

Intrínsecamente vinculada al Camino de Santiago[198], la vida de la ciudad durante los siglos XII y XIII se caracteriza por el crecimiento constante de su población[199], primero en torno al burgo nuevo y la Rúa de peregrinos, y después al otro lado del río y en la zona del mercado. A la primera parroquia del burgo, llamada San Pedro de la Rúa[200], pronto se unieron otras dos en los extremos: el Santo Sepulcro al este y San Nicolás al oeste; después Santa María y Todos los Santos en la antigua sinagoga, y frente a ella, en la ribera contraria del Ega, San Miguel junto al mercado y San Juan en el centro mismo de la ciudad[201].

El enorme esfuerzo tanto económico como humano que supuso para la ciudad la construcción de templos mayores para cada una de sus divisiones urbanas debe de ser uno de los factores que motivó la extraordinariamente lenta evolución de las fábricas. De hecho, la construcción de la mayoría de ellos abarca todo el siglo XIII, finalizándose a partir del siglo XIV[202] o quedando inacabados.

San Pedro de la Rúa

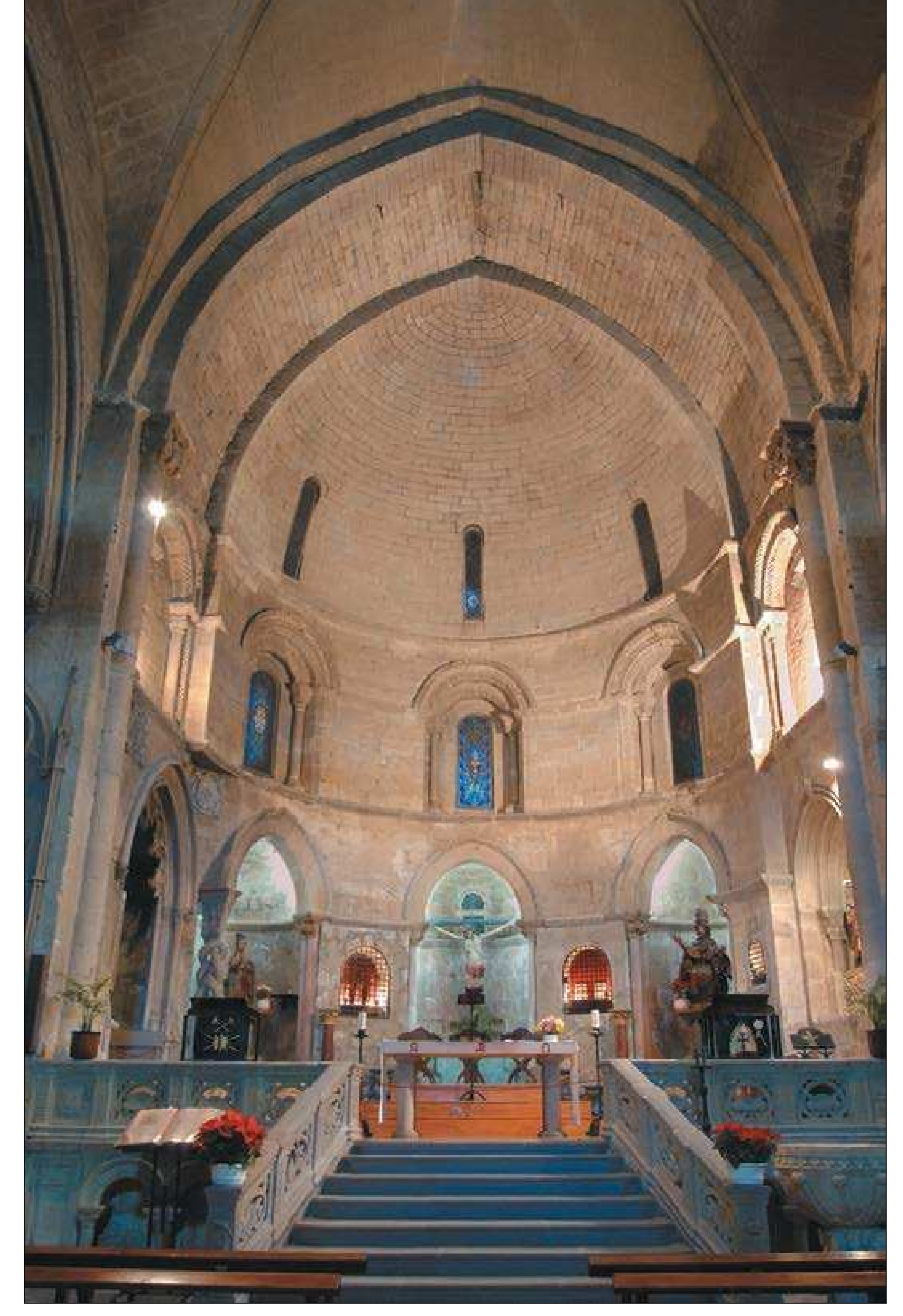
El conjunto monumental de San Pedro de la Rúa, con iglesia y claustro, se levanta sobre una reducida explanada, a medio camino entre la peña del castillo y la plaza de San Martín en la Rúa de peregrinos. Por su posición preeminente adquirió, asociado a los baluartes inferiores del castillo, un importante valor defensivo, tal y como lo atestiguan su paseo de ronda, las saeteras y la torre occidental.

El conjunto parroquial sufrió, a partir del siglo XVI, diversas vicisitudes que provocaron finalmente la desaparición de dos alas del claustro y alguna estancia asociada, del remate superior de la torre y en último término también de las bóvedas góticas de la nave central[203]. A principios del siglo XVII se construye la bóveda actual, rebajando la altura de la gótica hasta la correspondiente a la capilla mayor[204].

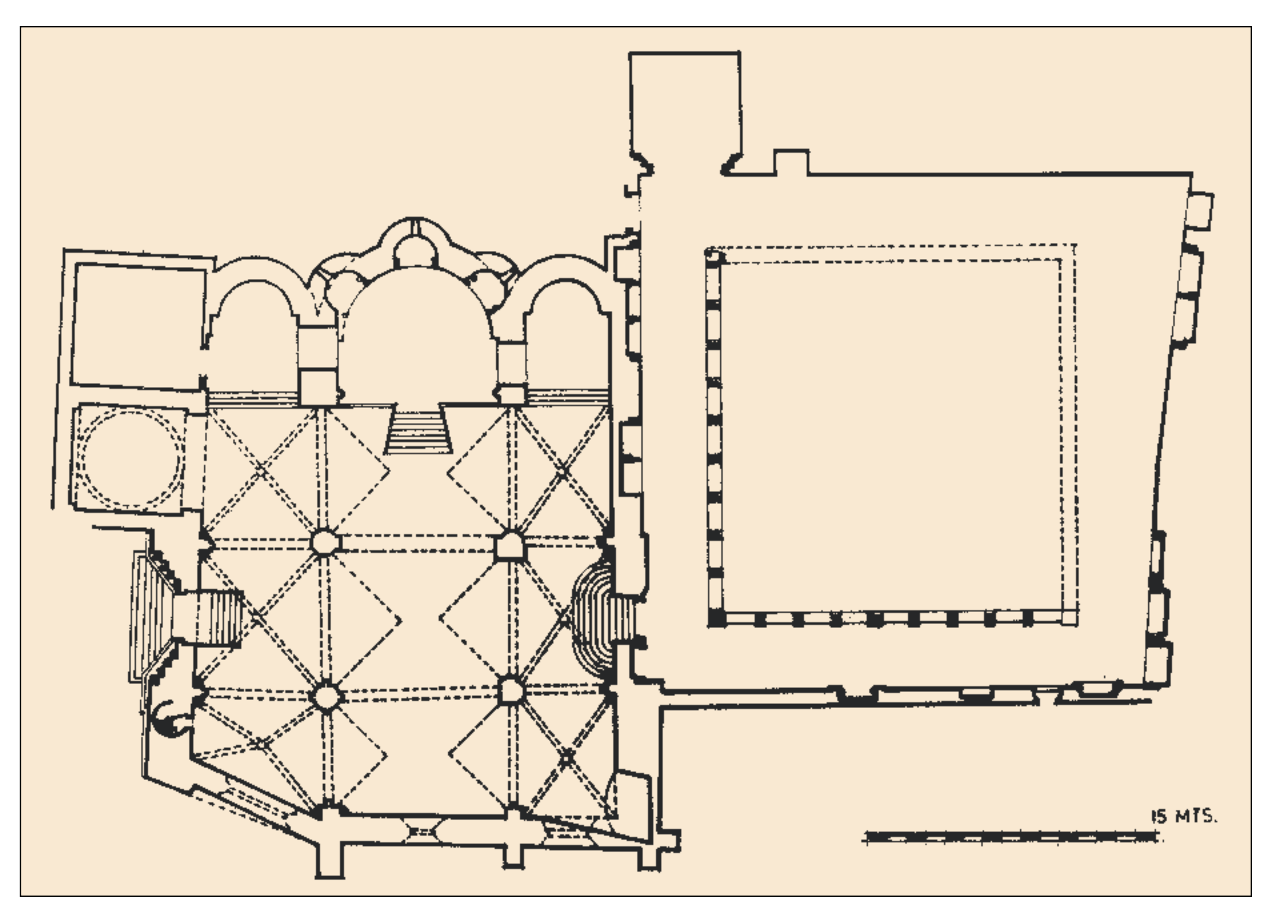
Como también sucederá en San Miguel y en menor grado en Santa María de Sangüesa, lo accidentado de su emplazamiento va a condicionar de manera notable su desarrollo planimétrico, provocando notorias asimetrías en la definición de los muros perimetrales. Su articulación general presenta triple cabecera de ábsides semicirculares, destacando el central por sus notables dimensiones. Sorprendentemente, la profundidad es prácticamente similar en los tres a pesar de que el presbiterio casi dobla a los laterales en anchura. El protagonismo de la capilla mayor queda realzado por tres pequeños absidiolos también semicirculares embutidos sobre el primer piso de la articulación del hemiciclo. Los ábsides se abren directamente a tres naves, también de tres tramos cada una. Esta organización de tres naves sin crucero es poco habitual; de hecho, sólo la veremos después en las parroquiales de Sangüesa.

La relación planimétrica entre naves y cabecera, y dentro de ésta entre los propios ábsides que la integran, muestra algunos desajustes y elipsis difíciles de justificar en el seno de una obra concebida de manera unitaria. Sorprendentemente, las capillas laterales carecen de pilares o columnas como soportes, lo mismo que las caras externas de la embocadura de la capilla mayor. Sin embargo, ésta presenta semicolumnas adosadas para soportar el fajón del presbiterio. El uso de pilares es ya sistemático en las naves, aunque se asocian los de forma de "T" del perímetro mural con los cilíndricos centrales. La interpretación de los soportes centrales de la nave responde a un plan plenamente gótico, mientras que los laterales forman parte de una campaña anterior que en todo caso preveía ya la construcción de bóvedas de crucería. Sin embargo, en la cabecera no estamos sólo ante el habitual solapamiento de distintas fases proyectuales, sino ante notorias anomalías que sólo van a poder interpretarse a la vista de sus alzados.

Como es previsible, en el interior el protagonismo del ábside central es total. Su perfil general y dimensiones vienen determinadas por un arco triunfal apuntado y de notable anchura (casi 8,5 metros), doblado al exterior. Apea directamente sobre medias columnas adosadas al muro, cuyas basas superan en más de un metro la altura del resto de los soportes del templo. La decoración de



Estella, San Pedro de la Rúa, interior del presbiterio



Estella, San Pedro de la Rúa, planta (Institución Príncipe de Viana)

sus capiteles muestra volutas y pencas esquemáticas de gran volumetría. Tras la bóveda de cañón apuntado del preámbulo, el hemiciclo se cubre con horno igualmente apuntado. Por el lado de la epístola, el toral conserva el resto de una imposta lisa que soporta la dobladura y recorre parte de la cara externa del pilar[205]. El cilindro absidal se divide en dos niveles mediante una imposta de rombos en retícula; cada uno de ellos se va a subdividir a su vez en otros dos por impostas intermedias con roleos que señalan el arranque de los arcos de absidiolos (nivel inferior) y ventanas (nivel superior). Cada uno de los absidiolos, de perfil apuntado, descarga sus arcos sobre pares de columnillas interiores, abriéndose en el centro un vano que rasga tanto el casquete de su bóveda como el muro cilíndrico. En su mismo eje compositivo, los vanos superiores, también de medio punto, presentan una recargada articulación de arquivoltas y fajas decorativas resueltas de forma confusa. La arquería de vanos es completada por uno ciego, de similares características por cada lado. Por último, sobre la propia bóveda de horno, y en el mismo eje del resto de los vanos, se abren otros tres huecos también de medio punto que conforman un tercer nivel de ventanas. El resultado final, más allá de ciertas incongruencias en el uso de los arcos del segundo nivel, muestra una elaborada articulación que junto a las dimensiones generales del espacio y la presencia de absidiolos caracteriza una obra de notable empeño.

Aunque los ábsides laterales repiten a grandes rasgos la planta y bóvedas del central, carecen de cualquier tipo de articulación arquitectónica y decorativa: los arcos de embocadura voltean sobre ménsulas lisas y los paramentos murarios aparecen lisos[206]. Además, como ya se ha observado en planta, tampoco tiene articulación la cara externa de los pilares torales, punto de encuentro entre capillas laterales y central; esta ausencia es completamente insólita en una iglesia con tres naves.

Estella, San Pedro de la Rúa, presbiterio (E.T.S. de Arquitectura. Universidad de Navarra)

Las notorias diferencias entre la capilla mayor y las laterales parecen indicar la presencia de dos proyectos constructivos distintos, uno para el presbiterio y otro para las capillas. Esta realidad constructiva es radicalmente diferente de cualquiera de los procesos hasta ahora descritos. Como se ha apuntado repetidamente, si el proyecto de cabecera concebía una organización con tres ábsides, estos siempre formaban parte de un proyecto único, más allá de posibles transformaciones, especialmente frecuentes en las partes altas de la capilla mayor. No es este el caso de San Pedro de la Rúa. Todos los indicios citados parecen sugerir la presencia de un primer proyecto constructivo de iglesia de nave única, transformado, una vez construida la mayor parte del presbiterio, en templo de tres naves. En consecuencia, los ábsides laterales fueron añadidos al central cuando este ya estaba construido en lo sustancial. Aunque la tipología templaria con nave única, ábside semicircular y absidiolos es muy rara en la Penín-



Estella, San Pedro de la Rúa, soporte de la nave de la epístola

sula, se pueden encontrar planimetrías comparables al norte de los Pirineos[207].

Las naves laterales muestran ya elementos arquitectónicos y decorativos más vinculados con los usos constructivos hasta ahora descritos. Sus pilares, con una semicolumna por frente y dos menores en los codillos, acogen junto a motivos vegetales naturalistas y carnosos típicamente góticos, otros de hojarasca más simplificada y esquemática que recuerdan a algunos de los que veremos en la nave del evangelio o la puerta meridional de San Miguel. Estos últimos, de origen más antiguo, debieron de ser reutilizados en una fase avanzada de las obras. Mientras que los soportes que enmarcan la portada septentrional muestran esta curiosa combinación, los del lado contrario son todos del tipo más antiguo[208]. Da pues la impresión de que las obras adquirieron mayor continuidad por el muro sur, el cual debía soportar, además de las bóvedas de la nave, las cubiertas del claustro.

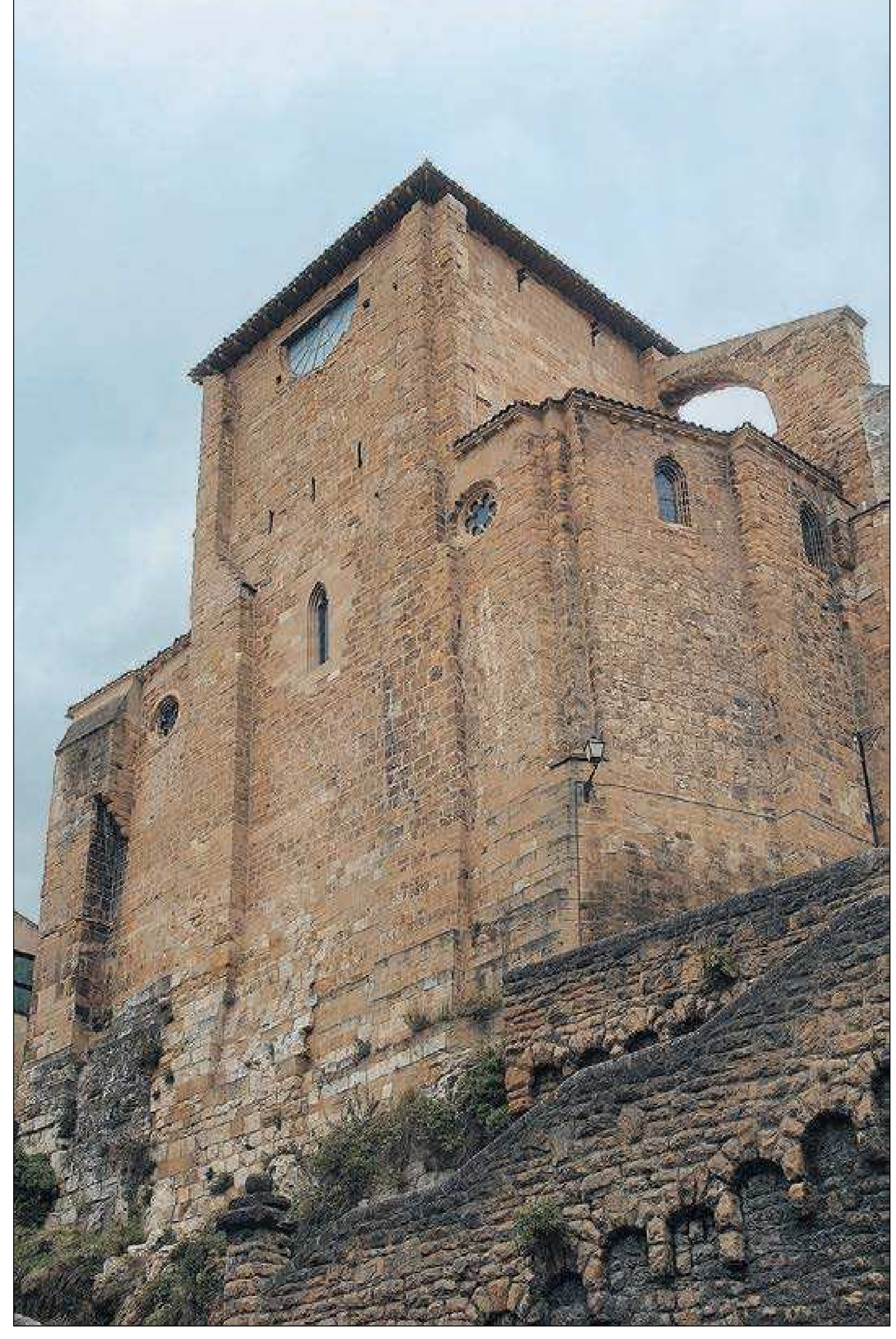
El exterior de los ábsides confirma de manera inequívoca las observaciones hasta aquí realizadas. De nuevo destaca el esfuerzo decorativo del central que remata el hemiciclo con una airosa arquería ciega de arcos apuntados, sobre la que corre un tejaroz con una faja de bolas en su bisel. Modillones con variadas decoraciones figuradas soportan ambos elementos. La configuración general de las partes altas del cilindro absidal recuerda a Irache, sustituyendo los arcos trilobulados por los apuntados. Los encuentros entre los ábsides confirman la construcción del conjunto en momentos diferentes. De hecho, las hiladas de los laterales aparecen sobrepuestas a los propios absidiolos del central, y en las partes altas el encuentro entre unos y otros es grosero. Los sillares del ábside central son menudos y alargados, mientras que los de los laterales son más anchos y claros. Éstos, donde entre otras se observa una repetida marca gliptográfica con el nombre de IOAN, continúan sus hiladas por el muro de la nave lateral, demostrando así su identidad constructiva con esta parte de la iglesia.

Muy poco podemos afirmar con seguridad sobre la cronología del inicio de las obras. Los repertorios decorativos de San Pedro parecen ajenos a la influencia simplificadora de las grandes construcciones del Císter, por lo que parece anterior, aunque se observa, sobre todo en las partes altas, una cierta evolución hacia un incipiente naturalismo inequívocamente presente en los modillones de Irache. No obstante, la incorporación de arcos apuntados en los absidiolos y en la arquería ciega exterior induce a avanzar un tanto su cronología. Sin más datos concretos, da la impresión de que el primer proyecto puede comenzar a gestarse en torno a los años setenta del siglo XII. Una vez construido el ábside central, la que se había proyectado como una iglesia de nave única incorpora ábsides laterales y muros (primero el sur) que definen ya un templo de tres naves. Los nuevos ábsides reproducen esquemas muy simplificados presentes en el entorno rural de la ciudad durante el último cuarto de siglo. Como veremos, los soportes de los muros coinciden con los de las naves laterales de San Miguel, situándonos probablemente ya en la última década del siglo, mientras que sus capiteles más antiguos pertenecen ya al primer cuarto del XIII. Esta fase, desornamentada y pragmática, desvió muy pronto su empeño constructivo hacia el claustro, una de cuyas estancias muestra bóvedas de arcos cruzados de resolución arcaizante. En el interior se avanza muy despacio; el resto del edificio se levantó durante los siglos XIII y XIV, asimilándose sus sucesivas fases constructivas al gótico pleno.

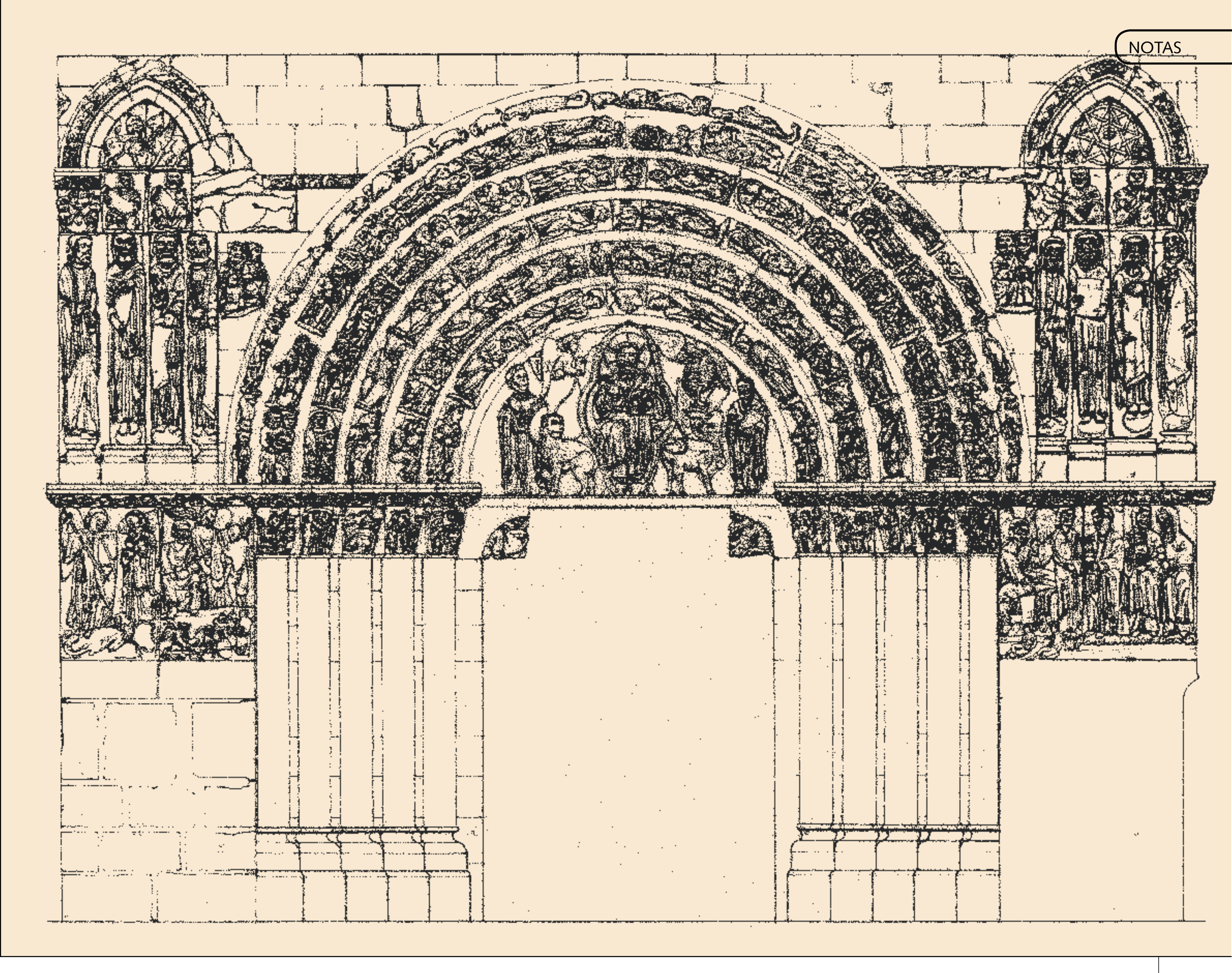
San Miguel

La parroquial de San Miguel ocupa también un lugar destacado en la fisonomía de la ciudad, ya que al igual que San Pedro se erige sobre un acentuado escarpe rocoso, esta vez al otro lado del Ega. Frente a la práctica ausencia de datos que pudieran orientar la evolución cronoconstructiva de aquélla, San Miguel conserva algunas referencias, sobre todo históricas y estilísticas, que ayudarán a reconstruir su proceso constructivo.

Citada con su advocación por vez primera en 1174[209], dota espiritualmente a un barrio de la ciudad que, aunque poblado con anterioridad, es oficializado por Sancho el Sabio en 1187[210]. En 1236 Teobaldo I vende a los burgueses de San Miguel el derecho a mercado, para que "se



Estella, San Miguel

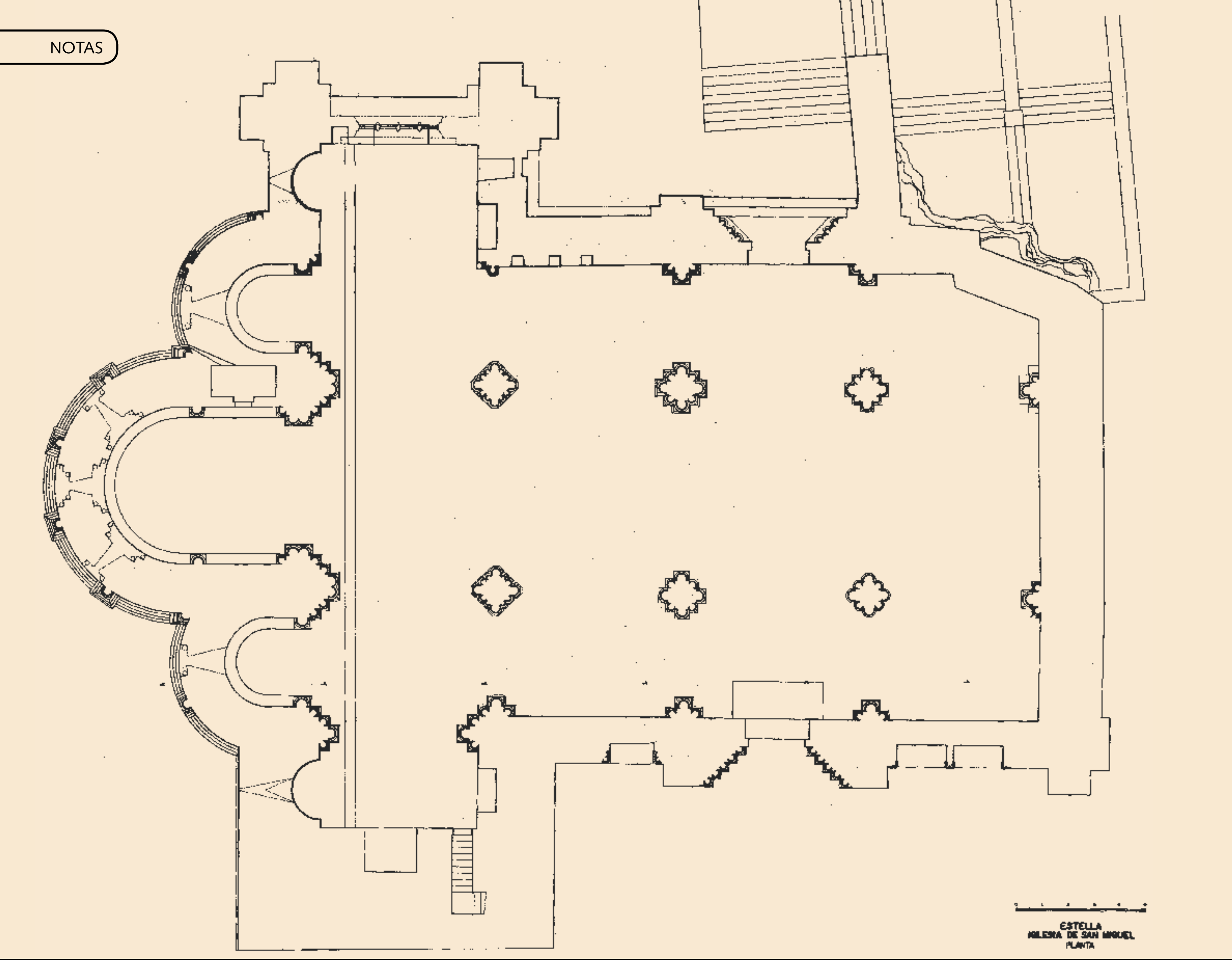


Estella, San Miguel, puerta norte (E.T.S. de Arquitectura. Universidad de Navarra)

celebre en la plaza situ ante dicha iglesia"[211], lo que constituye la primera constatación documental de que la iglesia estaba construida, lógicamente de forma parcial, como cierre de la antigua explanada del mercado.

La restauración y la limpieza de los muros interiores de la iglesia[212] han facilitado notablemente el análisis de la composición planimétrica del edificio. La cabecera está integrada por cinco ábsides escalonados, todos semicirculares al interior mientras que al exterior los extremos quedan embutidos en el muro. Se asocian a un amplio crucero de cinco tramos asimétricos que enlaza con las tres naves, de tres tramos cada una y anchura equivalente a los ábsides[213]. Las puertas se abren al segundo tramo de las naves laterales, coincidiendo de nuevo su situación con las de San Pedro de la Rúa y con la lateral de Irache, así como con la inmensa mayoría de las construcciones parroquiales rurales.

La propuesta planimétrica de la parroquial estellesa es notablemente original. Aunque organizaciones con cinco ábsides escalonados aparecen en algunos templos peninsulares iniciados en el último tercio del siglo XII y los primeros años del XIII[214], ninguno de ellos presenta absidiolos extremos embutidos en el muro del crucero[215], lo que pone de manifiesto el interés estilístico de la propuesta estellesa. De hecho, San Miguel integra la fisonomía interior de las cabeceras románicas con cinco ábsides semicirculares y dimensiones jerarquizadas, con la articulación exterior de tres ábsides y crucero marcado, muy popular en la Península durante todo el siglo XII[216].



Estella, San Miguel, planta (Institución Príncipe de Viana)

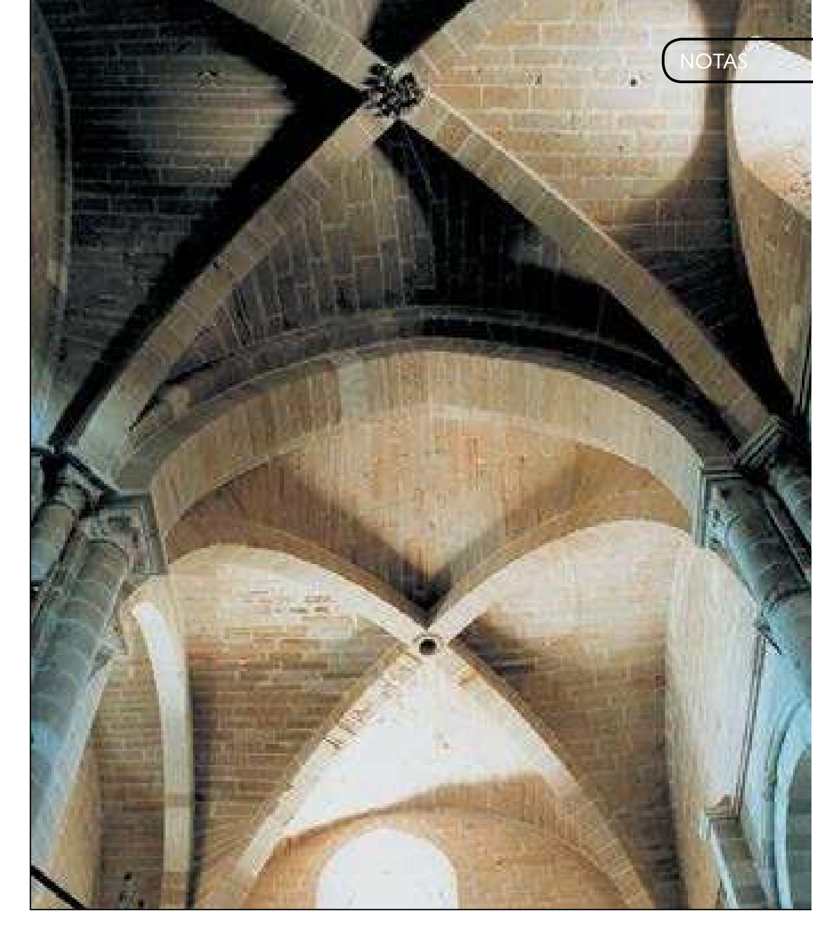
Aunque la heterogeneidad de los pilares muestra la inequívoca presencia de sustanciales cambios y adaptaciones del plan inicial, la planta de las naves, notablemente determinada por las dimensiones de la propia parcela, conserva las pautas compositivas generales del primer proyecto. Como en Irache, el cuadrado es también el módulo básico para la configuración general del conjunto. De hecho, cada tramo de la nave central es cuadrado, mientras que la anchura de los laterales, rectangulares oblongos, viene a ser aproximadamente su mitad.

Como siempre, los primeros esfuerzos constructivos se concentran en la cabecera, por lo que va a ser aquí donde se observen los elementos arquitectónicos más antiguos. Los dos tramos de la capilla mayor se cubren respectivamente con bóveda de cañón apuntado y de horno con un fajón central sobre semicolumnas adosadas. Una arquería ciega de perfiles apuntados, cuya posición y tipología recuerda de nuevo a Irache, articula el segundo nivel de los muros enmarcando los tres vanos. Descansan sobre columnas de breve fuste cuyos capiteles, si bien bastante maltrechos, acogen motivos vegetales de carácter incipientemente naturalista, predominando las pencas que rematan en volutas o bolas, y hojitas de pequeño tamaño en los fondos. Sin embargo, los capiteles e impostas de los vanos muestran características anteriores que se vinculan con la obra del taller de la portada norte[217] en lo que, bien son materiales que señalan el límite constructivo de la primera fase de las obras, bien fueron reubicados durante la cons-

trucción del tercio superior del ábside central, sustancialmente posterior. De hecho, los capiteles de las columnas del fajón muestran de nuevo pencas esquemáticas pero de fisonomía característica ya del siglo XIII[218]. Las capillas laterales, de articulación muy simplificada, acogen también bóvedas de cañón apuntado y horno, mientras que el vano axial es ahora de perfil semicircular. Más significativos son los capiteles de los pilares de ingreso cuya labra plástica y a la vez simplificada los vincula con los observados en la segunda fase de Irache. Frente a los perfiles apuntados de las bóvedas citadas, los absidiolos extremos acogen en su embocadura perfiles semicirculares con una imposta con motivos relativamente naturalistas en su interior.

Al exterior destaca lógicamente la notable volumetría del presbiterio frente a los ábsides laterales de menor altura y anchura, así como la elaboración de sus vanos y esculturas decorativas. Parcelado verticalmente por semicolumnas adosadas, muestra notorios cambios de piedra, principalmente entre el tercio inferior y el tercio superior. Las impostas paralelas del ábside de la epístola continúan, más o menos deterioradas, por el muro plano del ábside extremo correspondiente, así como por la articulación de la mitad inferior de los contrafuertes angulares del crucero y parte de su muro meridional. Por el otro lado también alcanzan al ábside central; no obstante, su altura cambia para alcanzar los cimacios de los capiteles de los vanos[219]. El ábside del evangelio conserva parcialmente la decoración vegetal de su imposta, integrada por palmetas de labra plástica y carnosa relacionables con la puerta norte.

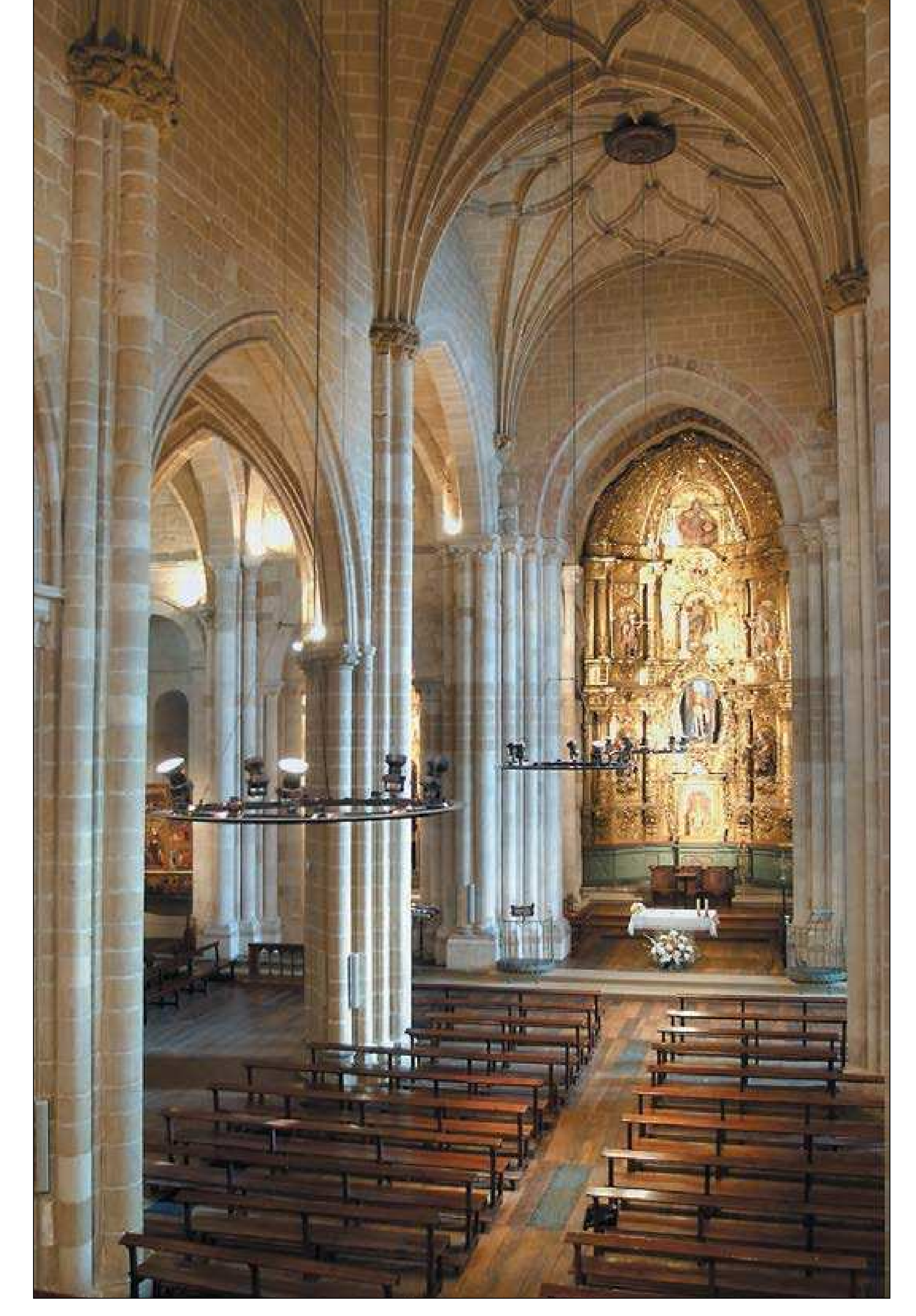
De nuevo en el interior, los pilares de embocadura de la capilla central aparecen como los más potentes y elaborados del conjunto. A pesar de que sus pares de semicolumnas coinciden con las tendencias estilísticas del período, los pares de columnas acodilladas a cada lado los relacionan con ejemplos puramente románicos como los torales orientales de Irache. De hecho, San Miguel supone la adaptación del pilar toral románico a la moda columnaria que se impone en la mayor parte de los templos estudiados. Estructuralmente estaban diseñados para soportar no arcos cruzados, sino poderosos arcos doblados torales sobre los que se montaría después un cimborrio que nunca llegó a construirse[220]. La mayor parte de los capiteles de ambos torales se identifican con los del interior del presbiterio.



Estella, San Miguel, interior del brazo septentrional del crucero

Fuera de las capillas absidales, las bóvedas de características más antiguas son las del tramo norte del crucero, cuyas ménsulas, secciones de arcos y planta cuadrada de nuevo concuerdan con Irache. Lo mismo sucede con la articulación del muro occidental, que anuncia ya los pasajes perimetrales que recorrerán las naves laterales y obliga a desplazar de su eje natural a la bóveda. Algunos de los soportes de este tramo muestran capiteles de pencas ya góticas, por lo que a pesar de los rasgos arcaizantes de arcos y plementos su cronología debe ser muy avanzada. La bóveda del siguiente tramo repite el modelo anterior, añadiendo una clave aspada y decorada con la Virgen coronada y el niño en su regazo de características plenamente góticas.

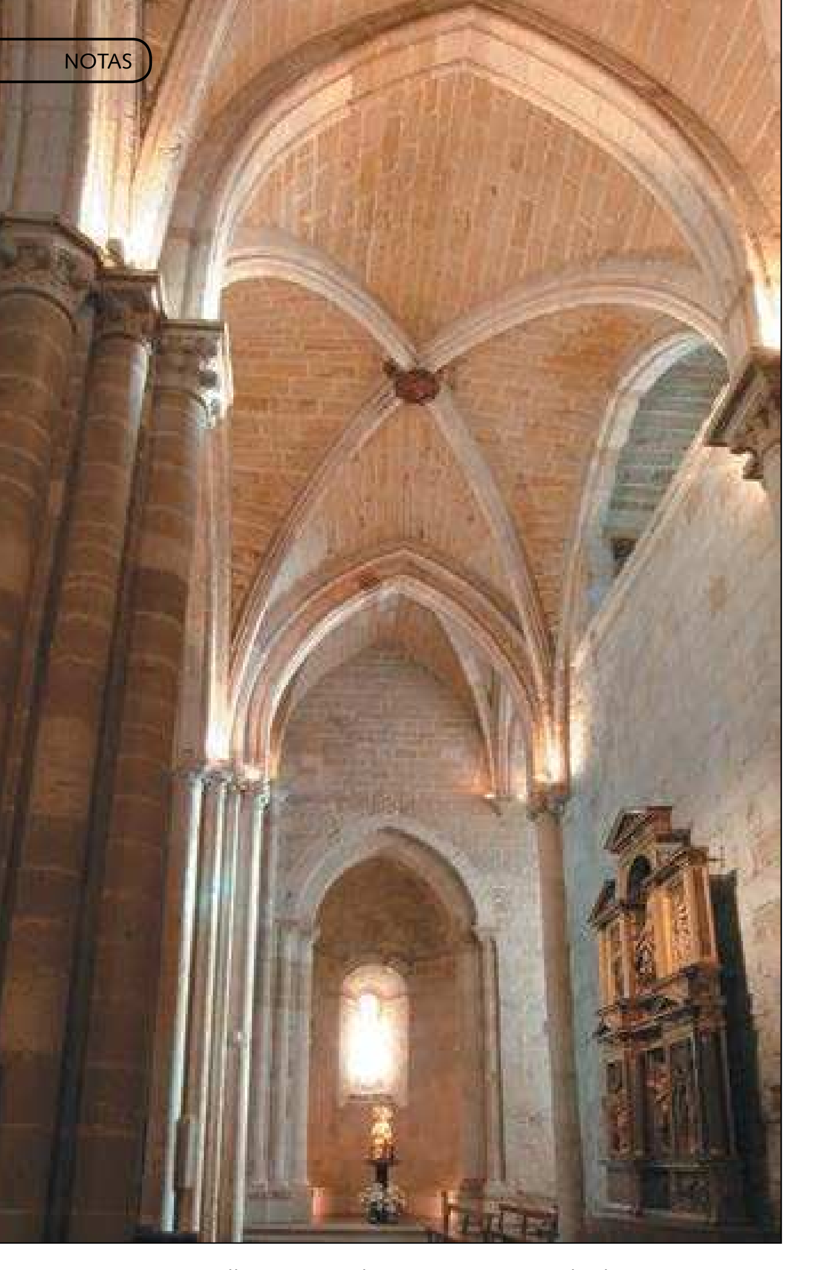
Lo primero que llama la atención en las naves laterales es que las basas de los soportes perimetrales superan la altura de los plintos centrales en alrededor de un metro. Esta disimetría prueba la existencia de un profundo corte cronológico y proyectual entre la construcción de unos sopor-



Estella, San Miguel, interior, nave central



Estella, San Miguel, interior, brazo del crucero sur



Estella, San Miguel, interior, nave sur y ábside

tes y otros[221]. Por el contrario coinciden con las de la cabecera, con las que muestran, por lo menos las del evangelio y hastial, una inequívoca identidad de proyecto.

El muro del lado del evangelio, relativamente homogéneo, presenta un cambio de material en la hilada correspondiente a la altura de los capiteles. Da la impresión de que señala otro corte en la evolución constructiva del templo. De hecho, buena parte de los capiteles, aunque labrados entonces, se colocan después asociando en ocasiones piezas equivocadas[222]. Las características de este grupo de capiteles enlazan con las de los vinculados a Irache, aunque los motivos vegetales están tratados de forma menos plástica, imponiéndose un mayor esquematismo y un gusto, dentro de la simplicidad habitual, por lo decorativo. En general los resultados son más seriados y las formas resultan secas y repetitivas.

En la nave de la epístola se aprecian ya cambios substanciales tanto en la decoración como en la propia configuración de los capiteles; en la mayor parte de los casos se corresponden con momentos estilísticos que quedan ya fuera del presente capítulo. No obstante, junto a éstos, y compartiendo curiosamente el mismo soporte, siguen apareciendo otros de las mismas características que los de la nave del evangelio.

Las dos puertas de la iglesia, aun cuando muestran características diferentes, se corresponden también con las primeras fases constructivas. La articulación arquitectónica de la puerta norte, de perfil perfectamente semicircular, recuerda, sobre todo en su jambaje, a la de San Pedro en Irache, que parece una versión simplificada y estilizada. Algo más avanzado estilísticamente es el diseño de la portada meridional, que incorpora ya perfil apuntado y capiteles asociados a los de las naves laterales.

La organización de los trabajos y la evolución de las obras muestra en San Miguel algunas interesantes peculiaridades. En primer lugar, muy pronto se observa la coexistencia de dos focos importantes de trabajo, uno asociado como es habitual a la construcción de la cabecera, otro, en esta ocasión tan importante como el primero, concentrado en labrar la portada monumental que da a la plaza. Esta vinculación con la plaza y el entorno urbano determina en buena medida la evolución de los trabajos, que avanzan tanto por la cabecera como por el muro norte (receptáculo de la portada) e incluso por el hastial occidental. Da la impresión de existir un afán por cerrar el perímetro eclesial que da a la plaza, mientras que queda en un segundo plano su definición sobre el escarpe rocoso. Determinaciones de índole defensiva y estratégica, confirmadas por la transformación del plan inicial para acoger una gran torre cúbica asociada a pasajes perimetrales, parecen estar en la base de esta peculiar evolución constructiva.

Llama también poderosamente la atención la por lo menos aparente tardanza en concluir los alzados y abovedamientos de la capilla mayor,

más cuando no se observa una reorientación del proyecto inicial. También son muy tardíos los pilares torales del lado de la nave, ya plenamente góticos. Ambos elementos, característicos de los segundos impulsos constructivos, quedan aquí postergados quizá por la presencia, en el interior del perímetro construido, de alguna estructura arquitectónica anterior en uso litúrgico, hasta que finalmente fue derribada para levantar los pilares centrales de las naves.

Teniendo en cuenta las salvedades anteriores, podemos reconstruir el proceso cronoconstructivo del templo durante el período que nos ocupa. Las obras se iniciaron en una primera fase por los tres ábsides centrales de la cabecera, compatibilizándose con la preparación de la parcela y su correspondiente cimentación. Conforme avanzan los trabajos de los ábsides, y sobre un zócalo unitario, se inician también los absidiolos laterales, donde se observa ya la incorporación de nuevos canteros, así como los ángulos orientales de los brazos del crucero. También se inicia ahora el muro del evangelio con su portada monumental[223] y el hastial occidental de los pies[224], estableciéndose en portada y cabecera dos polos simultáneos de trabajo. Los inequívocos lazos estilísticos con la segunda fase de Irache, como se verá más adelante especialmente patentes en la escultura monumental, permiten situar el inicio de las obras de San Miguel probablemente ya en torno a los primeros años del último cuarto del siglo XII[225]. La extensión del fuero de Estella a los pobladores del barrio (1187) recoge una referencia concreta a la iglesia como elemento diferenciado y articulador del desarrollo urbano del burgo[226]. Así, además del reforzamiento de la base promotora del templo, el documento real parece sugerir que la nueva iglesia estaba ya entonces iniciada[227]. Avanzada esta primera fase de las obras se produce la fortificación del crucero norte, probablemente relacionada con los conflictos bélicos que vive la ciudad en los primeros años del siglo XIII[228].

Más complejo resulta ordenar en el tiempo y en la obra los siguientes pasos constructivos. En esta segunda fase de las obras, aunque inicialmente los diseños de los capiteles se muestran herederos de los anteriores, se produce una total renovación de los elementos decorativos y las marcas de cantería. En un primer momento se continúa la construcción de los muros de la nave del evangelio primero y después de la epístola, que se erige parcialmente y asociada esta vez a la portada sur. En un segundo momento, y tras otra acentuada renovación decorativa hacia formas más naturalistas, el empeño constructivo se concentra en las partes altas del cubo del crucero y en la finalización de la capilla mayor.

Para esta fase no hay referencias cronológicas seguras. Da la impresión de que el perímetro mural de la iglesia cerraba ya la plaza en 1236. No obstante, los capiteles de las naves junto a la portada se enclavan perfectamente en los primeros años del siglo XIII, mientras que los más naturalistas se sitúan ya en pleno siglo XIII, lo mismo que los primeros abovedamientos. La relación de algunos de estos capiteles con los de la abacial de Iranzu los situarían ya en su segundo cuarto. Esta tardía cronología, lógicamente aplicable a las bóvedas del cubo del crucero, señala la persistencia de Irache como centro generador de formas y articulaciones. A pesar de los tres cuartos de siglo que la obra llevaba abierta, todavía faltaban por completar la mayor parte de los abovedamientos y algunos de los soportes centrales, lo que nos da idea de la lentitud con que progresaba la construcción.

Santo Sepulcro

La antigua parroquial del Santo Sepulcro[229] se encuentra en el extremo oriental de la Rúa de los peregrinos, bajo el antiguo monasterio de Santo Domingo. Esta estratégica situación ha determinado su compleja evolución constructiva, fomentando el desarrollo decorativo de su fachada septentrional abierta a la Rúa, frente a los trabajos interiores que quedaron finalmente inconclusos.

Si se examina de forma detenida el plano de los restos de la construcción, se percibe claramente la existencia de dos edificios distintos. El mayor, cuyo contorno dibuja todo el perímetro del conjunto, presenta una cabecera con tres ábsides, el central notablemente más amplio, que se abren a un crucero de cinco tramos y a tres naves de sólo dos tramos[230]. Aunque responde en sus aspectos generales a modelos ya analizados,



Estella, Santo Sepulcro, exterior

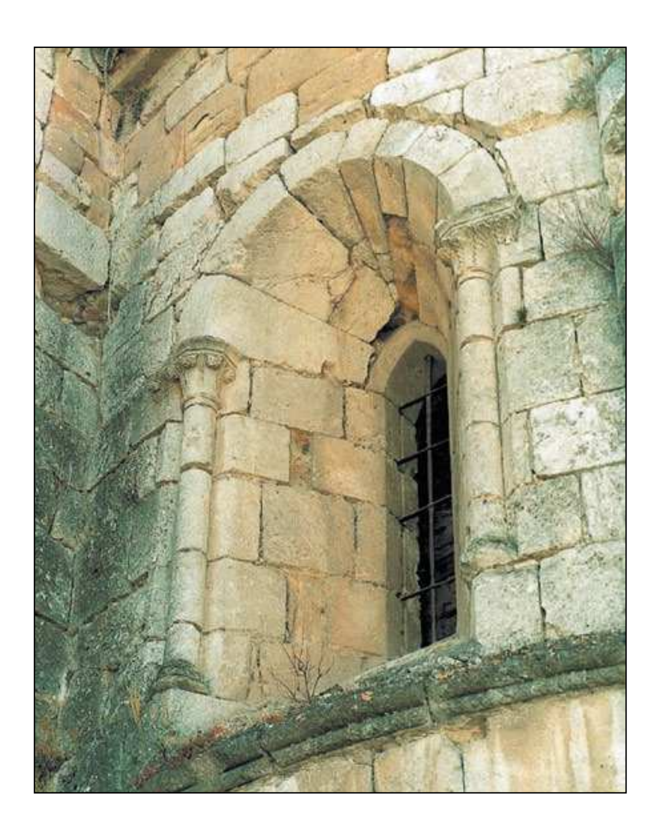
el crucero destacado en planta, así como la división de la central en tramos rectangulares por cuadrados en las laterales parece entroncar con composiciones estilísticamente más avanzadas que San Miguel o Irache, del tipo por ejemplo de la catedral de Tudela.

Junto a la nave del evangelio aparecen cuatro pilares cilíndricos y otros tantos prismáticos ajenos completamente a las líneas compositivas de la planta descrita. Definen un edificio pequeño[231] y simplificado, obviamente menos ambicioso que el anterior, aunque organizado también mediante tres naves.

El interior, a pesar de los múltiples añadidos posteriores, confirma lo observado en la planta. De la estructura más antigua y reducida se conservan seis arcos formeros apuntados que marcan perfectamente la división del antiguo templo en tres naves. Los cimacios de los pilares son rectos. El pragmatismo y ligereza de la estructura sugiere que esta iglesia estaría primitivamente cubierta por entramado de madera a dos aguas[232].

De la iglesia que debía sustituir a esta humilde construcción sólo se llegó a erigir el ábside del evangelio, sus soportes correspondientes, más de la mitad de los torales y el extremo norte del crucero con su bóveda de cañón apuntado. También se iniciaron los muros perimetrales por el lado del evangelio hasta alcanzar el hastial occidental, preparándose la parcela para el resto de la construcción que apenas fue cimentada. El ábsi-

Estella, Santo Sepulcro, planta (Institución Príncipe de Viana)



Estella, Santo Sepulcro, ventana exterior del ábside del evangelio

de, además de la tradicional bóveda de cañón y horno apuntado, incorpora ya un vano igualmente apuntado de doble abocinamiento, cuyos capiteles muestran motivos vegetales de incipiente naturalismo. Los soportes torales acogen columnillas acodilladas además de dobles semicolumnas en sus frentes, asimilándose a los tipos constructivos observados en La Oliva o Tudela. Este proyecto contemplaba ya la construcción de bóvedas de crucería. Los capiteles conservados, de labra esquemática y sumaria, recuerdan a algunos de la nave del evangelio de San Miguel o de la epístola de San Pedro de la Rúa. En un soporte del hastial occidental se conserva una inscripción fechada en 1232[233]. Las coincidencias con San Miguel así como la cierta evolución planimétrica y el apuntamiento de los vanos sitúan la cronología de esta primera y casi única fase constructiva[234] en torno al primer tercio del siglo XIII. Esta orientación cronológica sirve para constatar la pervivencia del modelo de tres ábsides semicirculares con soportes de semicolumnas pareadas todavía en los últimos años del siglo XII y los primeros del XIII.

Santa María Jus del Castillo

Cerca del Santo Sepulcro y junto al desaparecido castillo de la ciudad, en el antiguo barrio alto, se construyó esta iglesia dedicada originalmente a Santa María y Todos los Santos[235]. En planta muestra amplia cabecera semicircular y una sola nave dividida en tres tramos[236], con potentes muros perimetrales reforzados por contrafuertes poco sobresalientes y pilares en forma de "T".

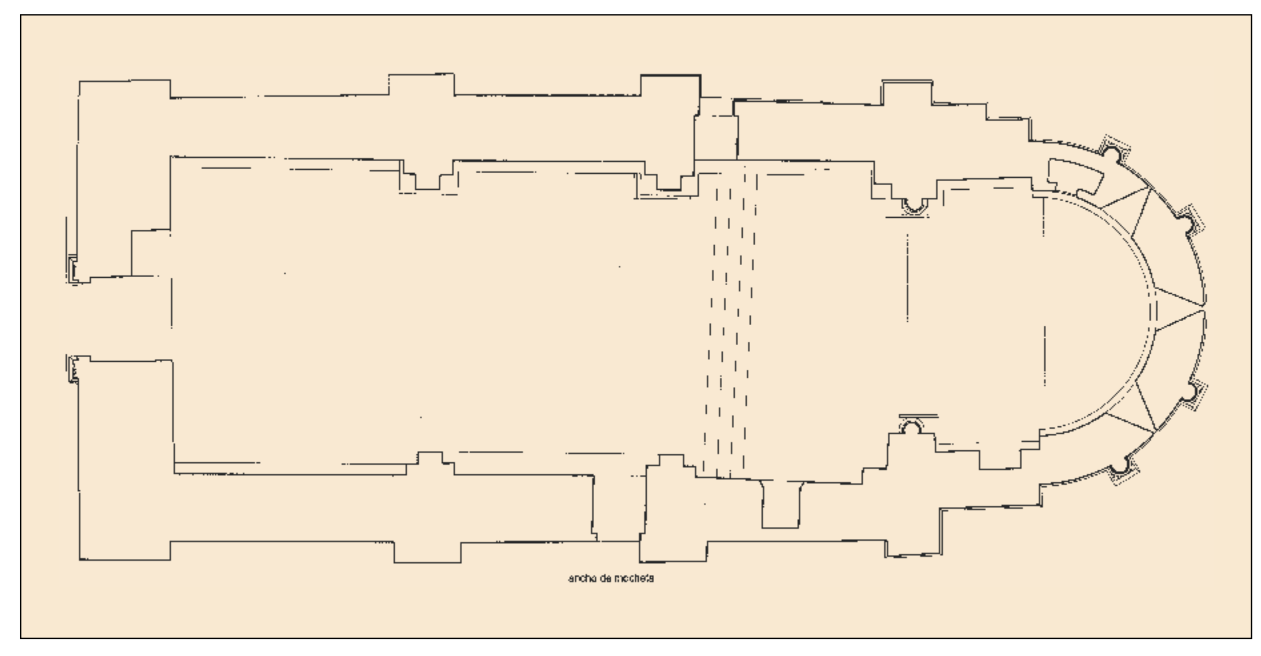
Los alzados de la iglesia descubren la existencia de dos planes constructivos sucesivos[237], el primero para la cabecera y el segundo para la nave. Dentro de una inequívoca tendencia a la simplificación, lo más destacado del interior son las bóvedas de arcos cruzados que, de nuevo, reproducen secciones, diseño de claves, encuentro de arcos, óculo lobulado y clave romboidal con Cristo en mandorla y tetramorfos tomados directamente de las naves de la abacial de Irache. La composición general de los capiteles exteriores del ábside y del fajón de embocadura parecen relacionarse también con la nave del evangelio de San Miguel e incluso con los de la portada septentrional de San Juan en la misma Estella. En esta línea, las señales gliptográficas observadas en el exterior del templo muestran una clara relación entre Santa María y las primeras fases constructivas de San Miguel[238], pudiéndose fechar entre el último cuarto del siglo XII y los primeros años del XIII.



Estella, Santa María Jus del Castillo, exterior

Santa María la Real y Santiago de Sangüesa

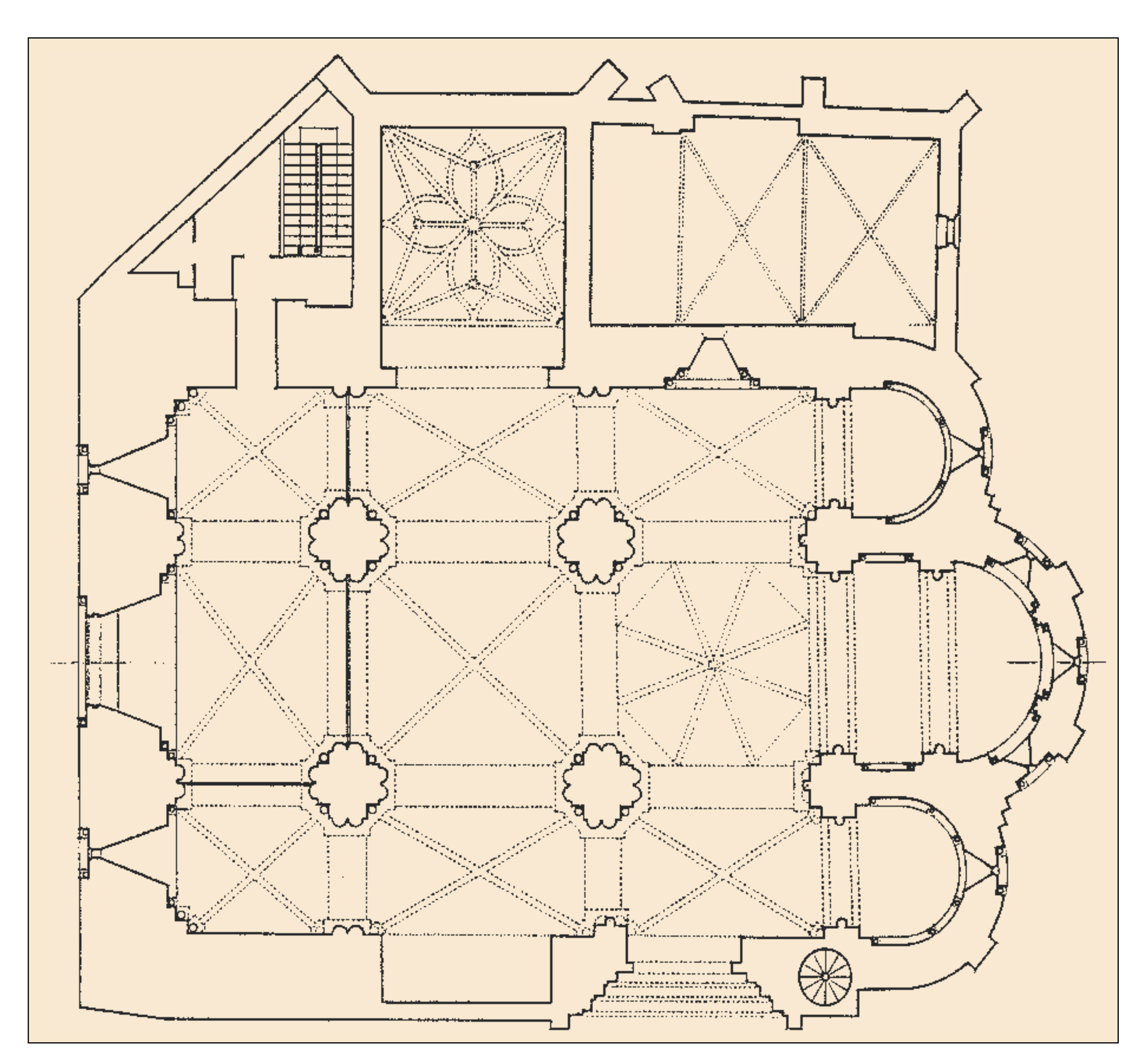
Como Estella, también Sangüesa va a levantar en este período buena parte de sus dotaciones



Estella, Santa María Jus del Castillo, planta (Institución Príncipe de Viana)

parroquiales. El crecimiento poblacional del burgo "Nuevo" en torno a Santa María la Real, determina la fundación de una nueva parroquia dedicada a Santiago antes de 1144[239]. Junto a ella se construye también la de San Nicolás, desaparecida en el siglo XIX.

Tras la construcción de buena parte de la cabecera de Santa María durante el período anterior[240], ahora se van a concluir las bóvedas de la capilla mayor y los muros perimetrales, erigiéndose después naves y bóvedas. Como en Irache, la variada génesis estilística del edificio queda perfectamente patente en una planta caracterizada por notorias irregularidades. Tras la cabecera, se erigen tres naves divididas a su vez en tres tramos de longitud desigual y dimensiones relativamente modestas[241]. Los dos primeros tramos de la nave central son casi cuadrados, elevándose sobre el primero el gran cimborrio octogonal[242]; el de los pies, más reducido, parece determinado por la línea de muralla que sobre el río seguía el hastial occidental. Lo más sobresaliente de la planta es la potencia de muros y soportes; destacan especialmente los cuatro pilares cruciformes centrales[243] con semicolumnas pareadas en sus frentes y otras cuatro menores



Sangüesa, Santa María, planta (Institución Príncipe de Viana)



Sangüesa, Santa María, presbiterio y cimborrio

en los codillos, que siguen las pautas estilísticas ya observadas.

Lo primero que llama la atención del interior es la escasa diferencia de altura entre la nave central y las laterales[244], impidiendo la apertura de un cuerpo de luces superior tal y como se ha observado en todos los edificios anteriores[245]. Este hecho, junto al sobredimensionamiento de los soportes, aporta al espacio interno una acentuada sensación de pesadez y oscuridad, alterada radicalmente por la fuente de luz cenital que emana del cimborrio central. Estos violentos contrastes nos remiten directamente a la tradicional interpretación luminosa del románico peninsular, en una articulación determinada en su resolución final por el primer proyecto constructivo[246].

El cambio entre la obra ejecutada en el período anterior y la que se realiza ahora queda perfectamente patente en las naves laterales. En el primer tramo de la epístola es una única columna la que, adosada al pilar del muro, recibe el fajón. Su fisonomía y composición coincide con los soportes de los arcos de embocadura de las capillas de la cabecera. El siguiente tramo de esta nave, al igual que toda la del evangelio, muestra ya semicolumnas pareadas yuxtapuestas directamente al muro, en consonancia con los pilares centrales de la nave. Sin embargo, no hay codillos donde acoger las columnillas de los arcos cruzados; éstos descargan sobre ménsulas embutidas en el muro. La adaptación de las columnas anteriores se realiza mediante dobles capiteles con muñones gallonados.

Las tres naves se cubren con bóvedas de gruesos arcos cruzados que descargan sobre los cuatro grandes pilares cruciformes centrales, mostrando ya una relación directa entre soportes y abovedamientos. No obstante, el aspecto general de las bóvedas, sobre todo de los dos tramos centrales, presenta notorias irregularidades: entre otras se pueden señalar arcos diagonales de perfil irregular y rebajado, líneas asimétricas, encuentros centrales problemáticos y falta de alineamiento de fajones y cruzados en las laterales. Da la impresión de que nos encontramos, bien ante una construcción de cronología muy temprana, bien ante un maestro de obra poco experimentado en cuanto al uso de las bóvedas de arcos cruzados.

Los capiteles de las naves, todos ellos decorados con motivos vegetales simplificados y esquemáticos, responden a dos tipos diferentes asociados sin orden aparente. El primero, sobre los consabidos fondos vegetales, mantiene el ábaco almenado de los capiteles de la cabecera[247], con piñas, bolas o volutas en los vértices; el segundo, sin ábaco almenado y ni piñas o bolas angulares, va desde las cuatro grandes hojas lisas que ocupan cada uno de los vértices del capitel, a otras composiciones más elaboradas de trabajo minucioso y relieve plano.

Sobre el primer tramo de la nave central se abren los sucesivos niveles del cimborrio, que manifiesta una génesis estilística ya plenamente gótica, y por tanto relacionable con momentos artísticos posteriores[248]. No obstante, su planteamiento general se fija ahora, ya que es durante esta fase constructiva cuando se erige el primer cuerpo octogonal sobre trompas con sus óculos como vanos. Además, si se analizan detenidamente los pilares que lo sustentan, se observa que el resultado final es fruto de varios cambios sustanciales en la articulación de la cubierta del tramo. Estos cambios ilustran perfectamente las dudas y vacilaciones que sufrió la obra una vez concluida la cabecera[249].

Relacionando entre sí todos los aspectos analizados, la evolución constructiva del templo muestra, una vez erigidas las capillas laterales y la mayor parte de la central, dos momentos sucesivos. El primero, ya dentro del último tercio del siglo XII, se caracteriza por diseños continuistas en lo tectónico y decorativo respecto al plan de la cabecera. Es ahora cuando se construyen los soportes y los muros que restaban en las naves laterales, así como los dos tercios del hastial occidental. La adición de las semicolumnas pareadas se puede relacionar con los soportes de la capilla mayor de La Oliva. Es entonces también cuando se divide el espacio interior, ya determinado por la perimetría mural, en tres tramos, cuadrados los primeros y rectangular el tercero, relacionable en último término con el segundo proyecto de Irache.

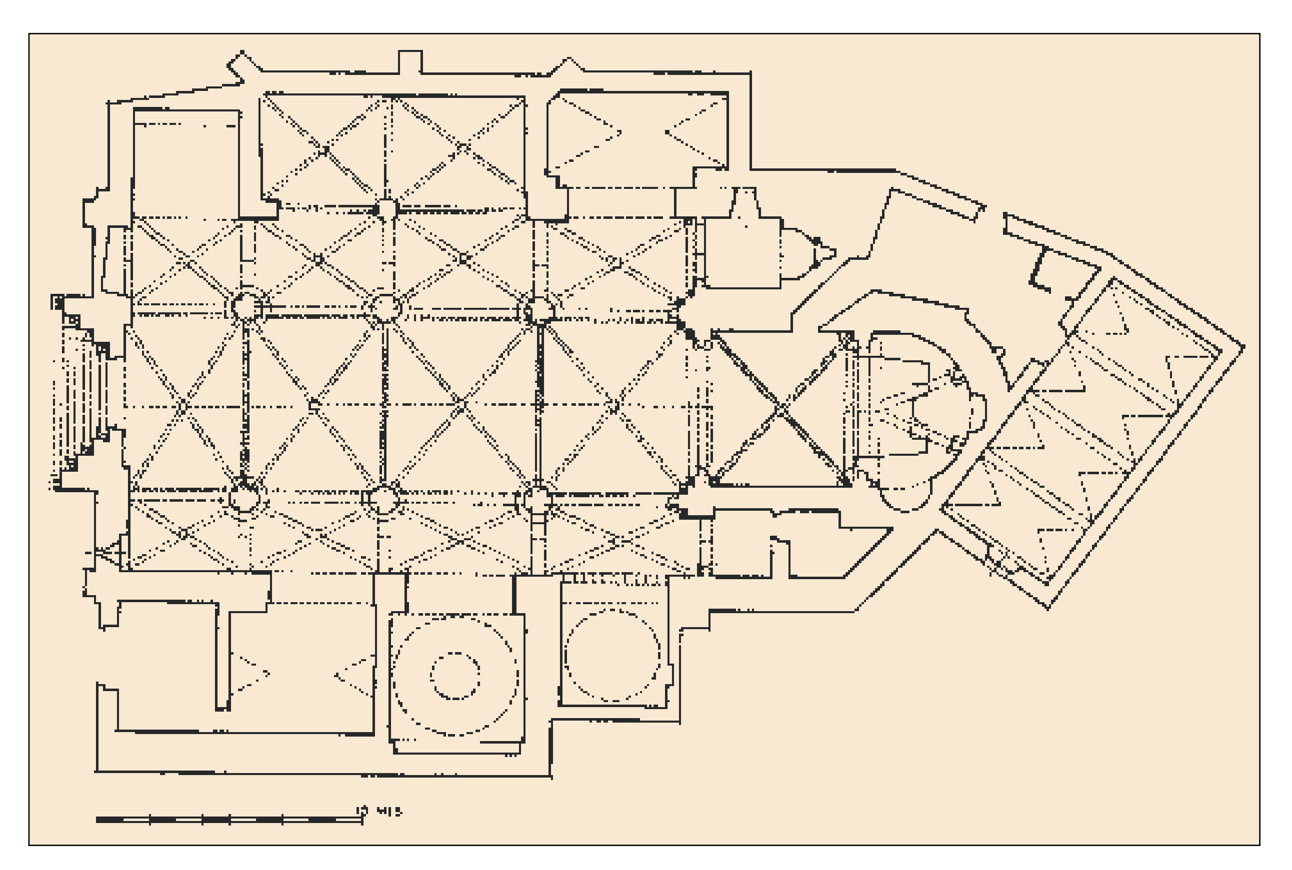


Sangüesa, Santa María, primer tramo de la nave del evangelio

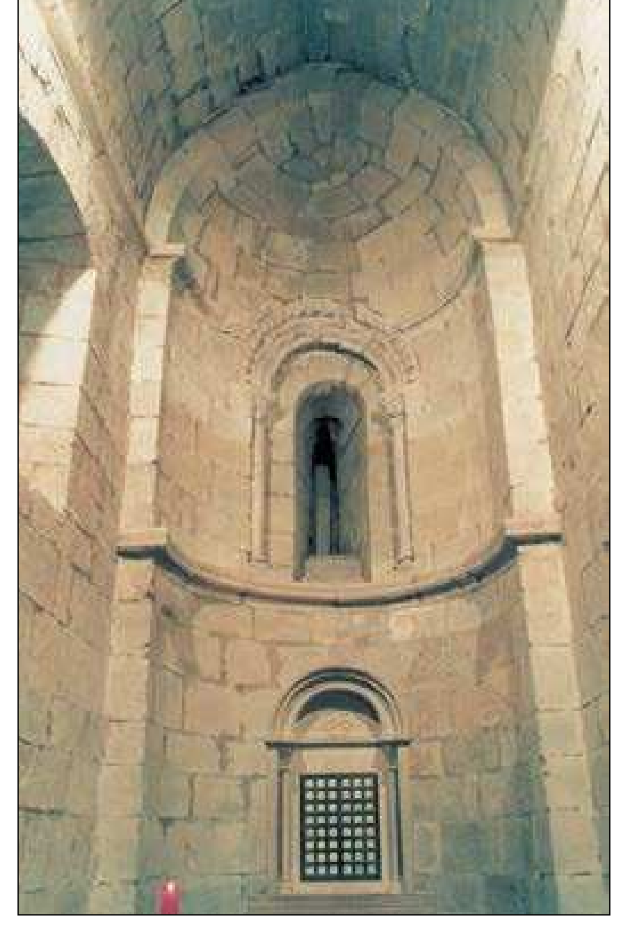
Sin observarse una paralización de las obras sino simplemente un cambio sustancial en su orientación, la segunda fase construye los cuatro pilares centrales[250] y los abovedamientos correspondientes, mostrando de nuevo las propuestas novedosas de La Oliva e Irache (naves en ambos casos). De hecho, en los capiteles sangüesinos se aprecia también una evidente tendencia hacia la austeridad decorativa[251]. Igualmente ahora se construye el primer piso del cimborrio con sus trompas y óculos. Esta segunda fase de los trabajos se debió de completar durante el primer cuarto del siglo XIII.

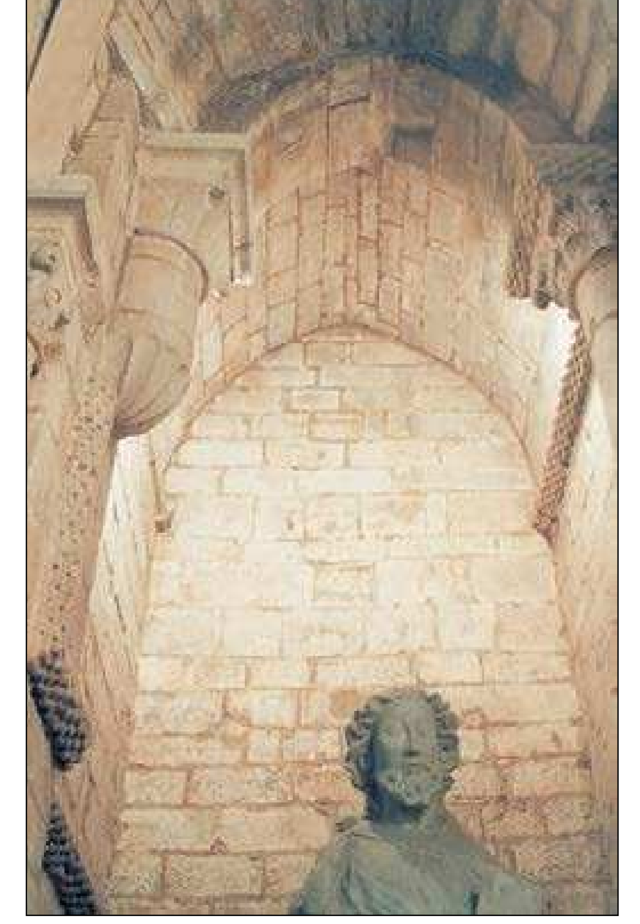
La iglesia de Santiago se construyó a unos metros del flanco sudeste del antiguo recinto amurallado, respondiendo como Santa María a una doble finalidad militar y religiosa. La restauración del edificio, iniciada en los años sesenta, rescató del olvido el espacio interior de las dos capillas laterales y, en general, todos los elementos estructurales medievales. Sin embargo, la intervención en la fachada, todavía incompleta, suprimió algunos elementos originales, restituyendo otros con aparente provisionalidad[252]. Van a ser las partes más antiguas del edificio, principalmente cabecera y hastial occidental, las que se construyan dentro de los límites cronológicos y estilísticos de este capítulo; las naves se adscriben ya a los primeros pasos del gótico en el reino de Navarra.

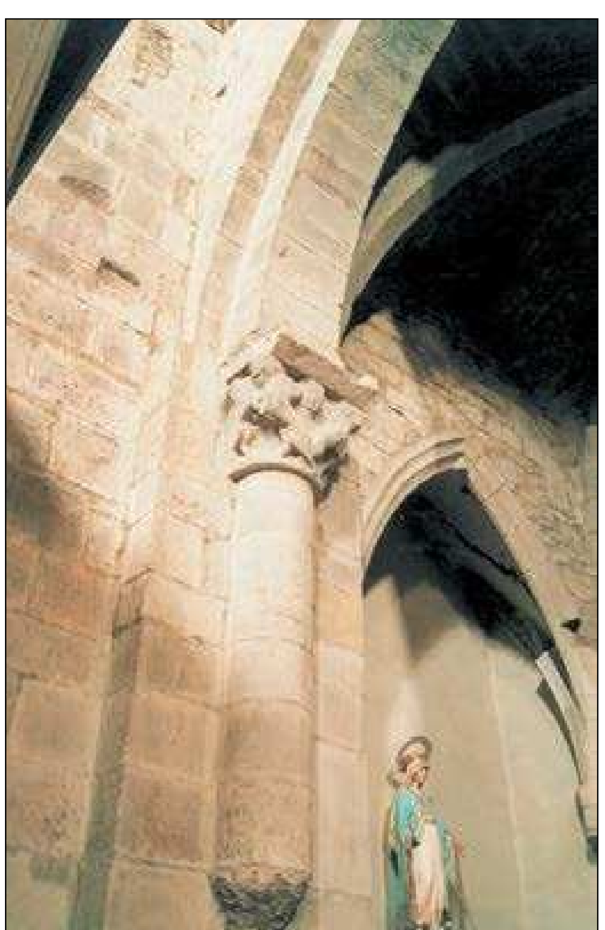
El primer proyecto proponía cabecera de tres ábsides semicirculares, el de la epístola transformado para acoger una escalera en el siglo XIV. El central, de notables dimensiones, destaca frente a los laterales, convertidos comparativamente en simples edículos[253]. El cilindro absidal que cierra el presbiterio está precedido por un tramo cuadrado que lo enlaza con la nave central. Sobre este tramo se levantó el primer cubo de la torre, posteriormente recrecida y almenada. También los ábsides laterales dividen su espacio interno en dos tramos, rectangular el que los comunica con las naves, y semicilíndrico el cierre oriental. Como Santa María, tampoco Santiago muestra crucero.

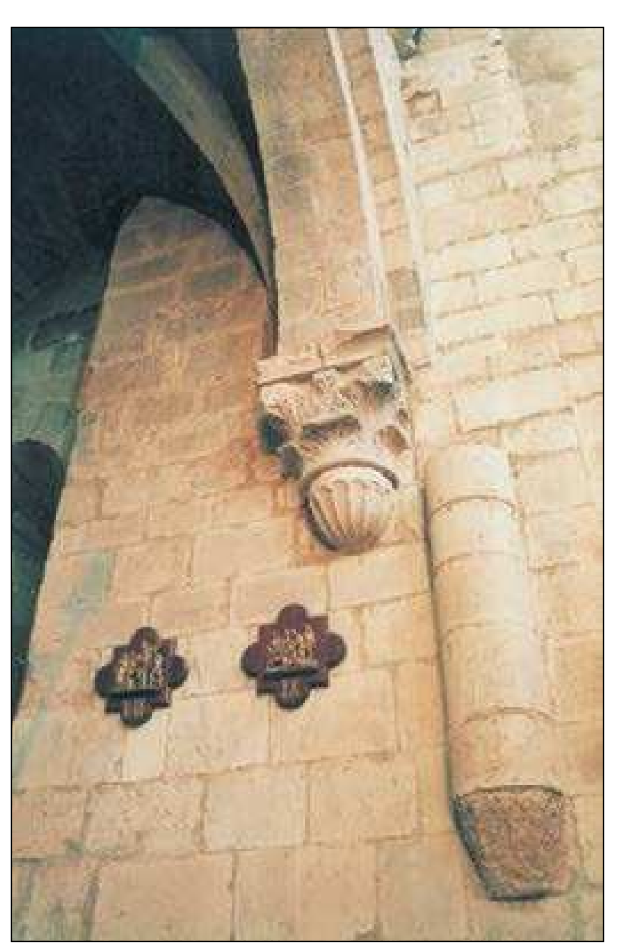


Sangüesa, Santiago, planta (Institución Príncipe de Viana)







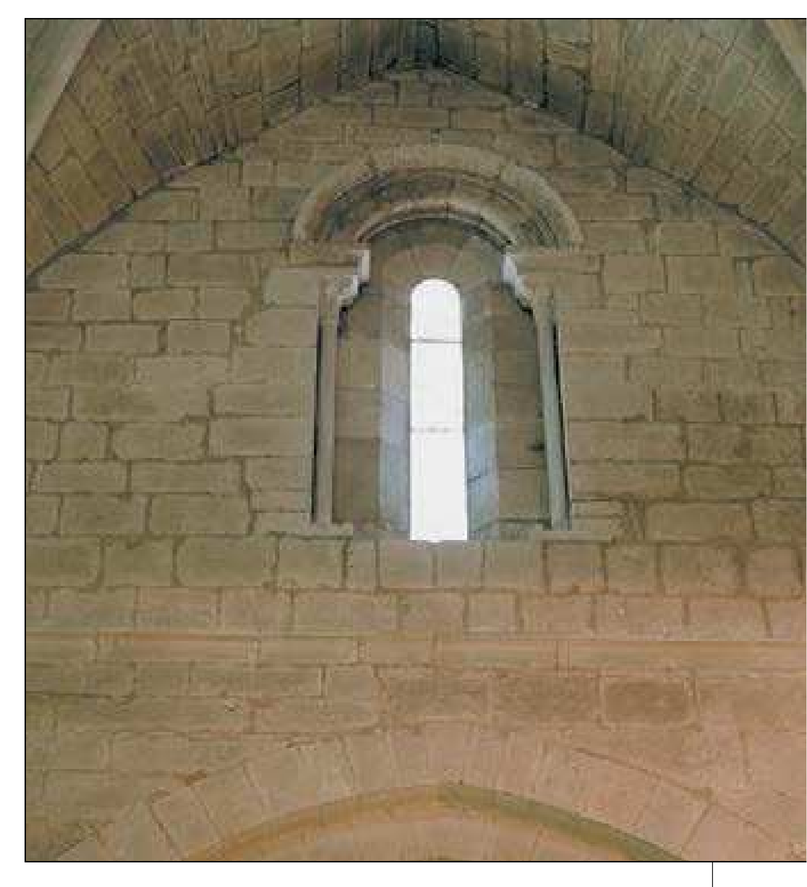


Sangüesa, Santiago, interior

El interior de la capilla mayor presenta una elaborada articulación. Una imposta ajedrezada horizontal asociada con dos semicolumnas adosadas dividen el hemiciclo en seis sectores, los tres superiores con su correspondiente vano de medio punto. El gran arco apuntado de embocadura apea sobre semicolumnas pareadas. La decoración de los capiteles de semicolumnas y vanos muestra temas vegetales labrados de forma minuciosa y detallada. El hemiciclo se cubre con horno reforzado por dos semiarcos de sección cuadrada, mientras que el preámbulo cuadrangular lo hace con bóveda de arcos cruzados. El horno reforzado nos remite a la cabecera de La Oliva, mientras que los cruzados son similares en todos los sentidos a las bóvedas de la vecina parroquial de Santa María[254].

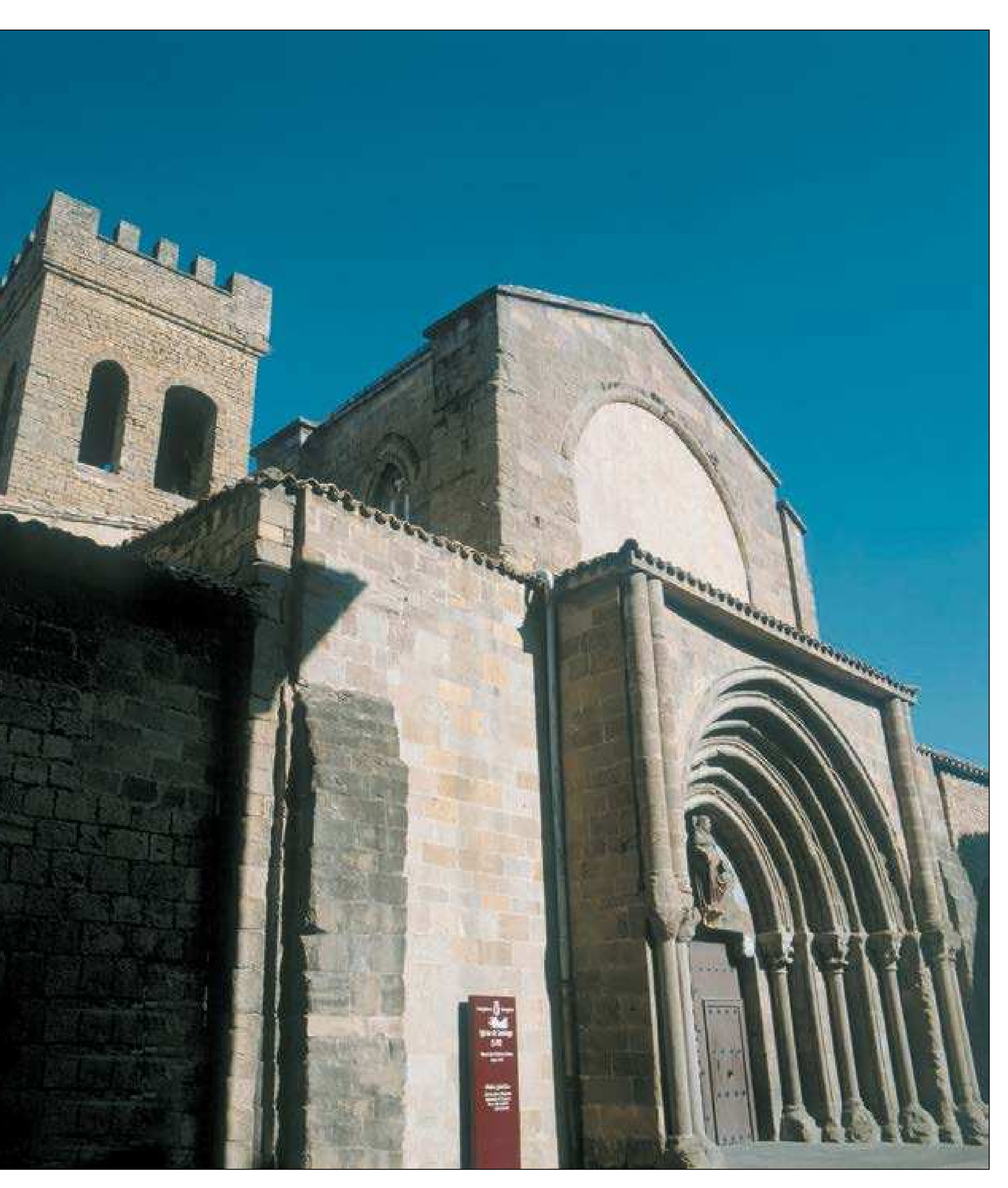
Las columnas acodilladas del interior del presbiterio, sobre las que voltean los cruzados[255], forman parte de los dos pilares torales que sustentan el gran arco triunfal apuntado y doblado. Están diseñados para soportar en cada cara un arco y su correspondiente dobladura, hasta un total ideal de nueve responsiones. El del lado del evangelio presenta tres semicolumnas adosadas y cinco en los codillos. Para la configuración ideal del soporte sólo falta la acodillada del interior de la capilla absidal, cuyo arco de embocadura no tiene dobladura. El del lado de la epístola no acoge ninguna columna adosada en la embocadura de la capilla lateral, en lo que parece un vínculo con los ábsides laterales de La Oliva. Los capiteles muestran motivos vegetales tratados de forma plana y simplificada, a los que añaden caras y otras figuras humanas o animales de aspecto popular. Todos sus rasgos coinciden con los de las figuras que decoran las ménsulas de las trompas del cimborrio de Santa María. De nuevo se constata el trabajo de un mismo taller en ambas obras, así como la contemporaneidad de las diversas fases de las fábricas: en esta ocasión los pilares de embocadura de la cabecera de Santiago y el inicio del cimborrio de Santa María.

Junto al cilindro absidal del presbiterio se comenzó a construir la capilla de la epístola, con la que coincide en el diseño de impostas y capiteles. Sin embargo, el toral de este lado muestra ya una palpable reorientación de los trabajos. Curiosamente, como soporte del arco de embocadura se embute un capitel con breve fuste y remate inferior avenerado que nos vuelve a remitir a Santa María. Por el otro lado, la capilla del evangelio muestra características más uniformes y homogéneas. Como es tradicional se divide en dos tramos, el preámbulo rectangular, algo más ancho y cubierto mediante cañón apuntado, y el cierre semicircular con bóveda de horno. Las impostas pasan a ser ya lisas.



Sangüesa, Santiago, ventana

El primer tramo de la nave central presenta una palpable estilización de los elementos hasta ahora descritos; se renueva el sistema de soportes avanzando hacia el gótico pleno y los nervios de la bóveda se hacen ostensiblemente más finos. A pesar de que esta articulación ya es gótica, su proximidad cronológica respecto a los usos anteriores viene avalada por ciertas permanencias como el enjarje directo entre muros y plementos así como la presencia de vanos de medio punto, estrechos y moldurados. Incluso los del resto del

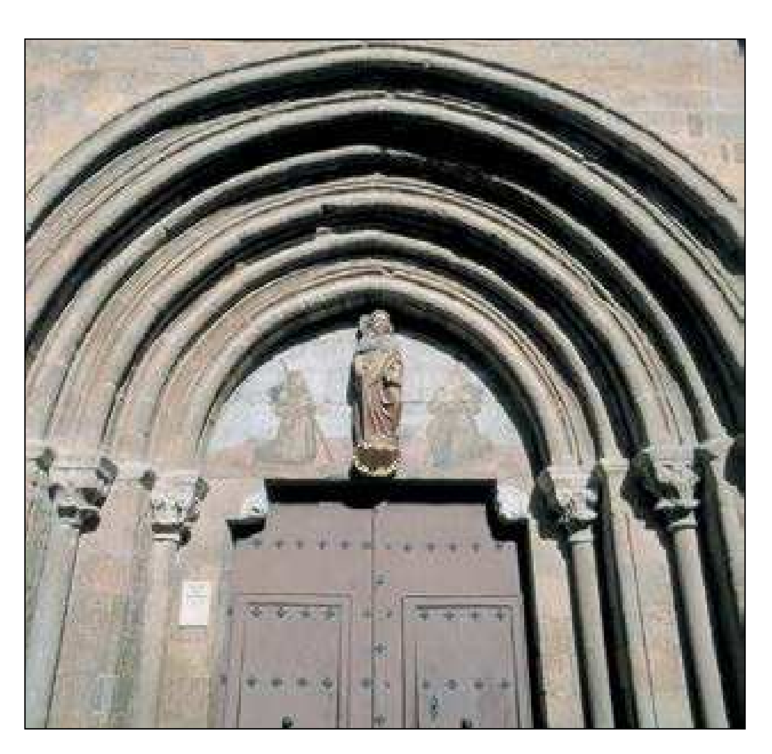


Sangüesa, Santiago, exterior

edificio, aún con tracerías internas, muestran una clara continuidad compositiva que parte de este momento.

En el hastial occidental subsisten elementos que lo vinculan también con esta primera fase de las obras. Como es habitual, a la vez que se realizaban los ábsides y se iniciaban quizá los muros perimetrales de las naves, se trabajaba también en la portada principal y su muro correspondiente. Al interior se conservan los dos pilares con semicolumna adosada que debían soportar los formeros proyectados para la nave en la primera fase, así como un vano de medio punto muy simplificado. El capitel izquierdo, ligeramente desplazado de su fuste, presenta motivos vegetales de acantos, labrados de forma carnosa y con las características incisiones de los de la portada; el derecho acoge en su frente una pareja de leones mordiendo las orejas de un hombre de composición simétrica. Se relacionan perfectamente con los que representan monstruos enfrentados en las naves laterales de Santa María.

La portada se monta sobre un grueso paramento cuadrangular, ligeramente adelantado respecto a la línea de fachada. Se articula mediante cinco arquivoltas levemente apuntadas y baquetonadas que voltean sobre tres pares de columnas acodilladas. Aunque los capiteles exteriores están en muy mal estado, muestran siempre, al igual que los de las jambas, temas vegetales tratados de manera carnosa y minuciosa, destacando las características trepanaciones que dan profundidad a la labra. El tímpano central liso descansa sobre dos ménsulas con cabezas monstruosas. Sobre las columnillas pareadas de los extremos se asientan dobles semicolumnas adosadas que primitivamente debieron soportar el tejaroz medieval[256].



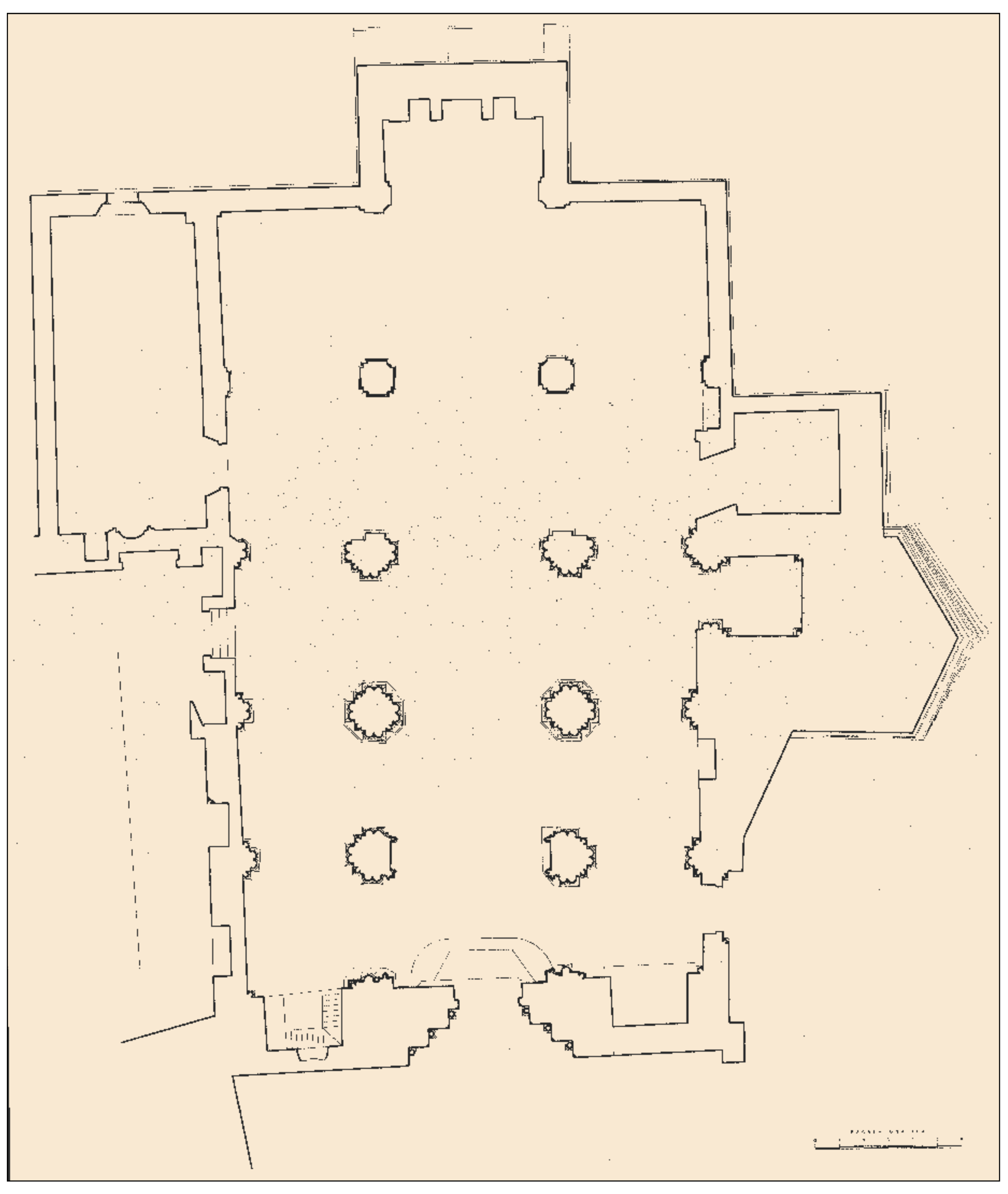
Sangüesa, Santiago, portada occidental

Por todo lo apuntado, se puede concluir que dentro de la primera fase de las obras de la parroquial de Santiago se inscriben dos proyectos diferentes aunque muy relacionados tanto en el tiempo como en sus propios elementos arquitectónicos y decorativos. Al primero hay que asignar la construcción del cierre cilíndrico del ábside central, sus muros perimetrales, el ábside de la epístola y la parte baja del toral del mismo lado. Tanto la planimetría del presbiterio como la composición de soportes primitiva del ábside lateral enlazan con la cabecera de La Oliva. También impostas y soportes recuerdan a la cabecera de Santa María la Real de Sangüesa[257].

Dentro del segundo proyecto se terminan los soportes torales, transformando su composición por el lado del evangelio. Se construyen también la capilla del evangelio y la cubierta del presbiterio. La persistencia de las marcas de cantero en los muros de las naves laterales indica que éstas se levantaron por lo menos hasta la altura de los soportes de la nave central. También se construyó en esta fase el hastial occidental y la portada monumental. Aunque algunas marcas siguen coincidiendo con La Oliva, este segundo proyecto muestra una notoria influencia de Santa María la Real de Sangüesa, tanto en los capiteles decorativos y la composición de los cimacios, como en la sección de los arcos cruzados del presbiterio. Todos estos elementos se relacionan con la obra de las naves y la parte baja del cimborrio de la citada iglesia vecina, enclavándose ya dentro de los primeros años del siglo XIII.

San Pedro de Olite

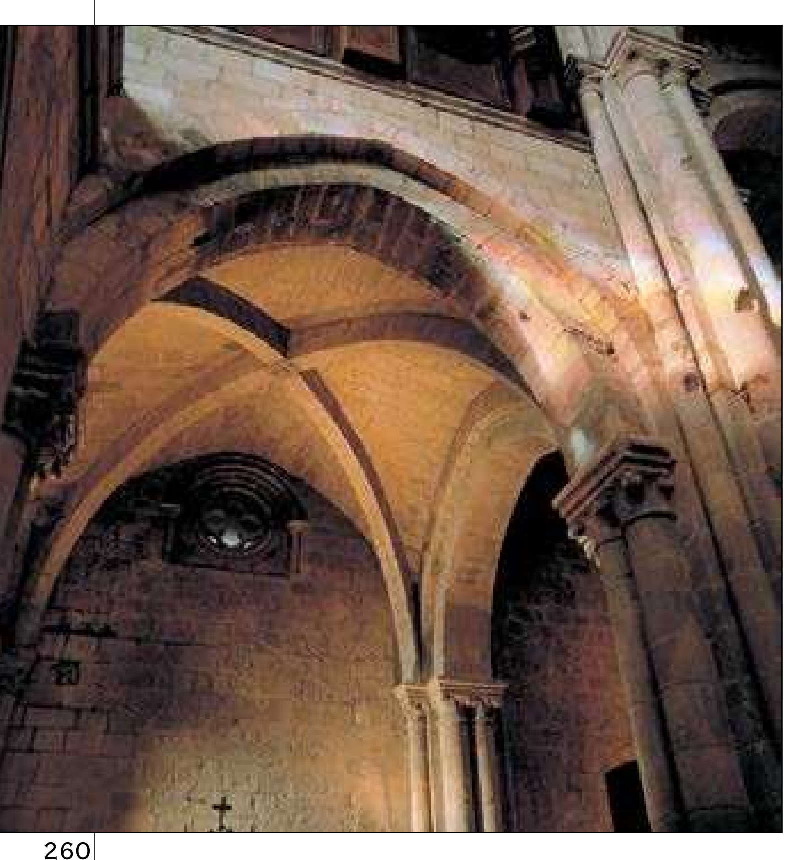
El alejamiento definitivo de la frontera, las condiciones favorables que el Fuero (1147) otorgaba a los nuevos pobladores, así como la estratégica situación de la ciudad en la vía que une Pamplona con Tudela, incentivaron también en Olite un notable crecimiento que culmina en el



Olite, San Pedro, planta (Institución Príncipe de Viana)



Olite, San Pedro, fachada occidental



Olite, San Pedro, primer tramo de la nave del evangelio

siglo XIII[258]. En el curso de este desarrollo demográfico se produce la ampliación de la muralla con el llamado *cerco de fuera* (en oposición al *cerco de dentro* de origen romano) del que el templo de San Pedro será dotación parroquial. Como es habitual, la documentación conservada no aporta demasiado en cuanto a un proceso constructivo que todavía estaba en marcha durante el primer tercio del siglo XIV[259].

En el siglo XVIII la iglesia sufrió importantes reformas que ampliaron el templo por el este, destruyendo la cabecera medieval. En planta algo más de la mitad occidental del edificio se corresponde con las tres naves y el crucero no destacado de la iglesia medieval. Las tres capillas desaparecidas, sumadas a las estructuras medievales conservadas, conforman una iglesia de longitud modesta[260]. En la actualidad no contamos con datos suficientes para reconstruir con seguridad el diseño planimétrico de la cabecera. Aunque tradicionalmente se ha afirmado su carácter semicircular[261], los restos conservados por el lado meridional así como los abundantes sillares prismáticos reutilizados durante la reforma parecen reforzar la hipótesis de que por lo menos alguno de sus cierres exteriores fuera recto[262]. Todos los soportes presentan núcleo cruciforme con dobles semicolumnas adosadas a sus frentes y otras menores acodilladas para recibir a los arcos cruzados de la bóveda[263]; lo mismo sucede en los muros laterales y en la embocadura de las capillas laterales y la torre. Esta, conocida como *torre alta*, se sitúa sobre el tercer tramo de la nave del evangelio y dedica su piso inferior a la Virgen del Campanal; por el otro lado, el claustro queda adosado al muro septentrional del cuerpo de la iglesia.

Las tres capillas absidales primitivas conservan sus respectivos arcos de embocadura que descansan sobre semicolumnas pareadas. Tras el pilar derecho del que fuera ábside de la epístola, una columna acodillada con su correspondiente formero sobre el muro es el único resto de la primitiva bóveda de crucería que cubría la capilla. Por el otro lado descansa sobre una mensulita embutida en el ángulo de un pilar, probable resto del hemiciclo desaparecido[264].

Planeada junto a la cabecera, la “torre alta” se integraba directamente sobre el ángulo de la muralla, justificándose así su construcción tanto como baluarte militar como cuerpo de campanas. Se accede a ella por un arco doblado de notable apuntamiento que, como los de los ábsides, descansa sobre pilares con semicolumnas pareadas. El interior se cubre mediante bóveda de arcos cruzados, también de sección cuadrada, sobre columnas acodilladas. Al exterior, sin contar la aguja y el antepecho del siglo XIV, sus más de 30 metros de altura se dividen en cinco niveles separados por impostas lisas. Sobre los muros de los dos pisos superiores se abren parejas de vanos de medio punto, amplios y con decoraciones vegetales esquemáticas los inferiores, más pequeños y simples los superiores. Realmente, la importancia de la torre es notable ya que es la única levantada junto a las primeras fases constructivas de los templos de tres naves contemporáneos[265]. En templos menores se pueden destacar, por su proximidad cronológica y estilística, la de la Magdalena de Tudela, y las de las parroquiales de Labiano y Badostáin dentro del ámbito rural[266].



Olite, San Pedro, antiguo crucero y nave mayor



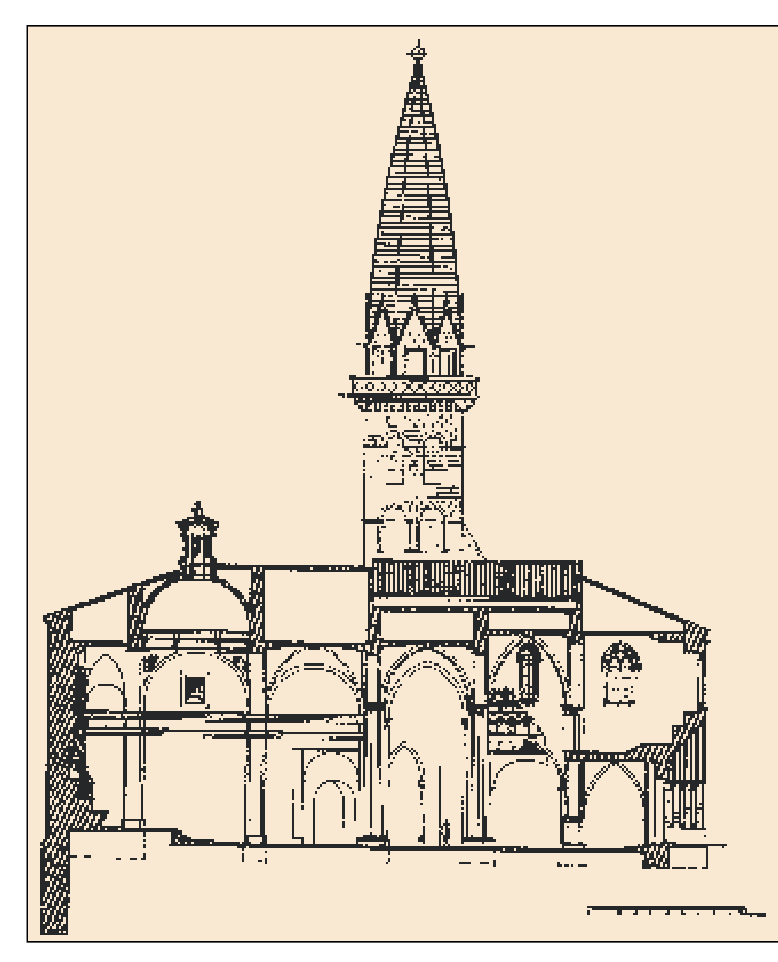
Olite, San Pedro, capiteles del último tramo de la nave mayor

De nuevo en el interior, los capiteles de los pilares del crucero, así como los del primer tramo de la nave y la capilla de la torre muestran sencillos motivos vegetales angulares que recuerdan a tipos ya observados en las naves de La Oliva y en otros muchos edificios contemporáneos. Los del primer tramo de la nave, aunque siguen siendo esquemáticos y geometrizados, acogen diseños más prolijos y decorativos. Finalmente, en los tramos más occidentales se conciben de manera más corpórea, con vegetación carnosa y rizada ya propiamente gótica[267], a la que se incorporan figuras humanas o arpías. Los rostros más grandes, de rasgos simplificados, enlazan con las cabezas de las claves de las bóvedas de la nave central y con las que decoran algunos de los capiteles del claustro.

Los vanos definen, como capiteles y basas, varios momentos sucesivos en la construcción de la iglesia. Los más antiguos parecen los óculos lobulados abiertos sobre los arcos de embocadura de las capillas laterales[268]; algo más avanzado sería otro óculo inscrito en un vano de medio punto del tramo más oriental de la nave del evangelio. El resto muestra ya perfiles apuntados: los más antiguos (crucero) son lisos al exterior, mientras que dentro acogen dos pares de columnillas con capiteles de pencas y arquivolta de puntas de diamante; los demás (partes altas de la nave mayor) presentan tracerías plenamente góticas.

Quizás lo más llamativo de las bóvedas es la distinta altura entre nave mayor, crucero e ingreso del ábside central. No obstante, a pesar también de ciertas discontinuidades y fracturas relacionables con un importante hundimiento que afectó al crucero en el siglo XVI[269], todas ellas están trazadas de forma homogénea y regular. Presentan arcos cruzados de sección cuadrada con claves decoradas con florones y cabezas empotradas en los ángulos mayores de los cruces de la nave central[270]. Aunque en la actualidad muestran al exterior una silueta horizontal, las huellas en las hiladas superiores señalan que primitivamente las bóvedas de la nave mayor estaban trasdosadas al exterior, en una articulación ya observada en Irache, y especialmente frecuente en el gótico meridional.

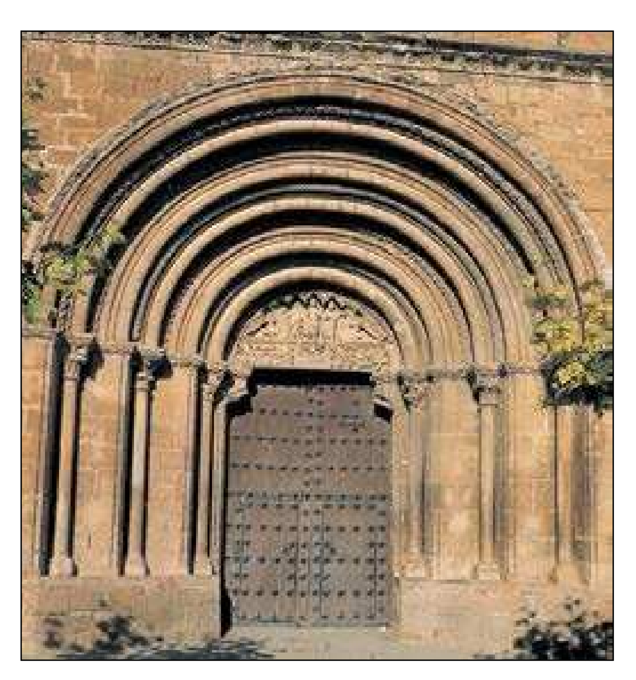
La parte más antigua de la fachada occidental es la portada, de amplio medio punto, abocinado mediante seis arquivoltas de gruesos baquetones decorados con motivos vegetales y ajedrezados. Cada una de ellas apea alternativamente sobre aristas finamente baquetonadas o columnas acodilladas. La decoración se concentra en capiteles y cimacios por medio de palmetas, piñas, hojas, volutas, florones y roleos, que parecen anteriores a los capiteles más antiguos conservados en el interior. Da la impresión de que se



Olite, San Pedro, sección longitudinal (Institución Príncipe de Viana)



Olite, San Pedro, interior



Olite, San Pedro, portada occidental

debió de iniciar prácticamente a la vez que la desaparecida cabecera, siguiendo el orden constructivo tantas veces señalado. Como Santiago de Sangüesa añade un vano apuntado a cada lado que se abre a su edículo lateral correspondiente. Su diseño, relacionable con los vanos del crucero, supone un notorio progreso estilístico respecto a la puerta[271]. Muchos años después, tras concluirse la nave central, se remata el cuerpo inferior de la fachada con un friso decorativo y se añade el gran vano gótico[272].

Sobre el primer tramo del lado de la epístola se conserva una segunda portada con dos arquivoltas de medio punto y platabanda, la exterior sobre un par de columnillas acodilladas. Sus capiteles muestran decoración vegetal a modo de *crochets* todavía un tanto geometrizados, que enlaza también con los capiteles de los vanos apuntados del crucero.

El claustro, adosado al muro del evangelio, es contemporáneo a la fábrica de las naves. A pesar de su cronología avanzada, articula sus cuatro pandas ligeramente irregulares mediante arcos de medio punto sobre parejas de columnas. La decoración de los capiteles reproduce modelos similares a los analizados en el último tramo de la iglesia, confirmando su proximidad cronológica[273].

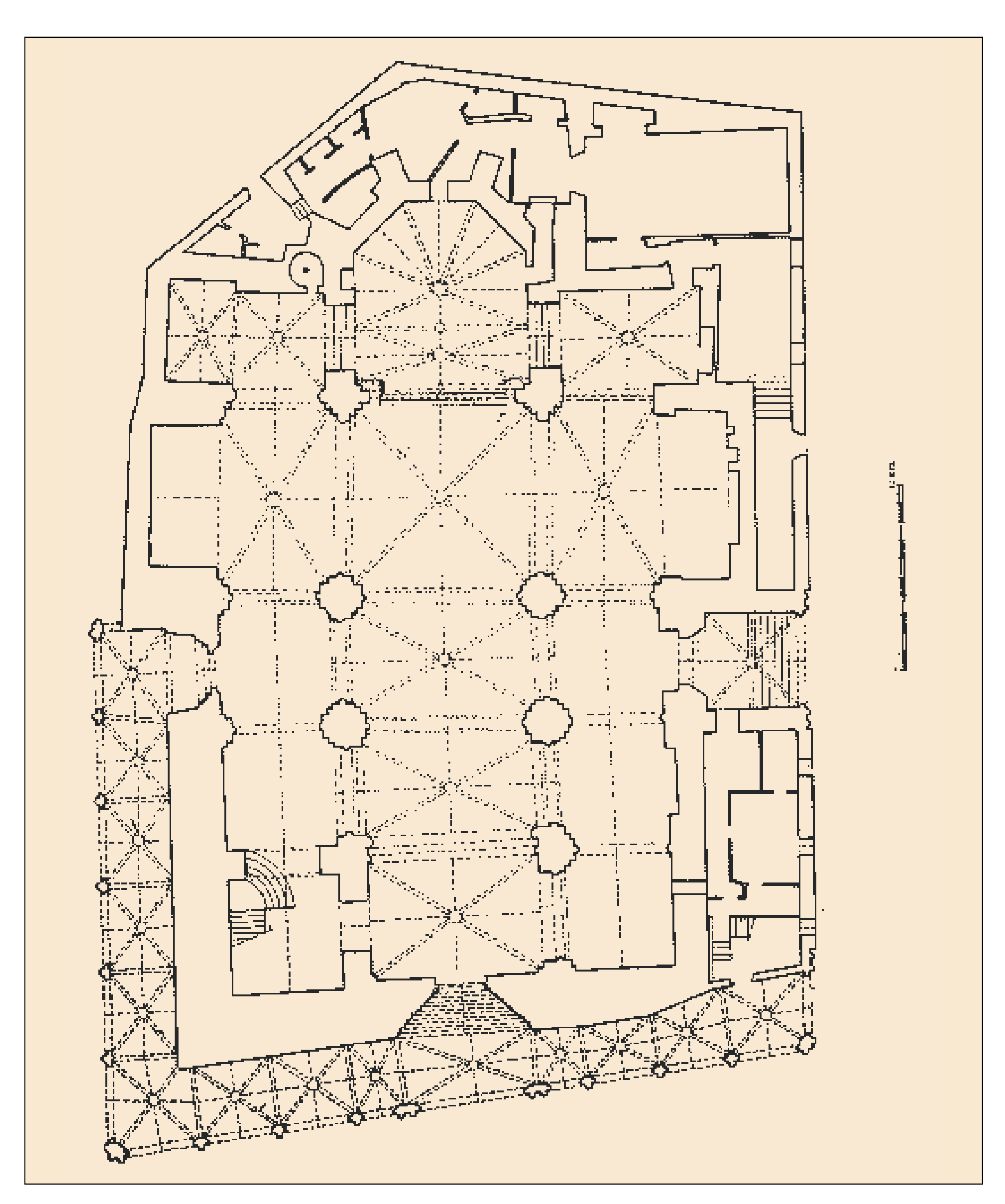
A pesar de la lentitud con que avanzaron las obras durante la Edad Media, el proyecto inicial de iglesia de tres naves con triple cabecera, cubierto por bóveda de crucería sobre poderosos pilares con parejas de columnas adosadas, se llevó a cabo hasta el final y de forma bastante homogénea. Da la impresión de que las obras comenzarían avanzado el último cuarto del siglo XII.

Tras erigirse la cabecera y la portada, se construyen el crucero, la "torre alta", el perímetro mural, los plintos de los soportes de las naves y quizá las bóvedas del crucero. Se advierte una indudable unidad entre los capiteles de los cuatro torales y los de la embocadura de las capillas y la torre, por lo que esta fase y el final de la cabecera aparecen muy próximas. También las marcas de cantero muestran claramente esta relativa unidad entre la parte más oriental de la cabecera y el propio crucero[274]. No obstante, los capiteles simplificados y los vanos apuntados inducen a situar la cronología de esta parte de la iglesia dentro del primer cuarto del siglo XIII.

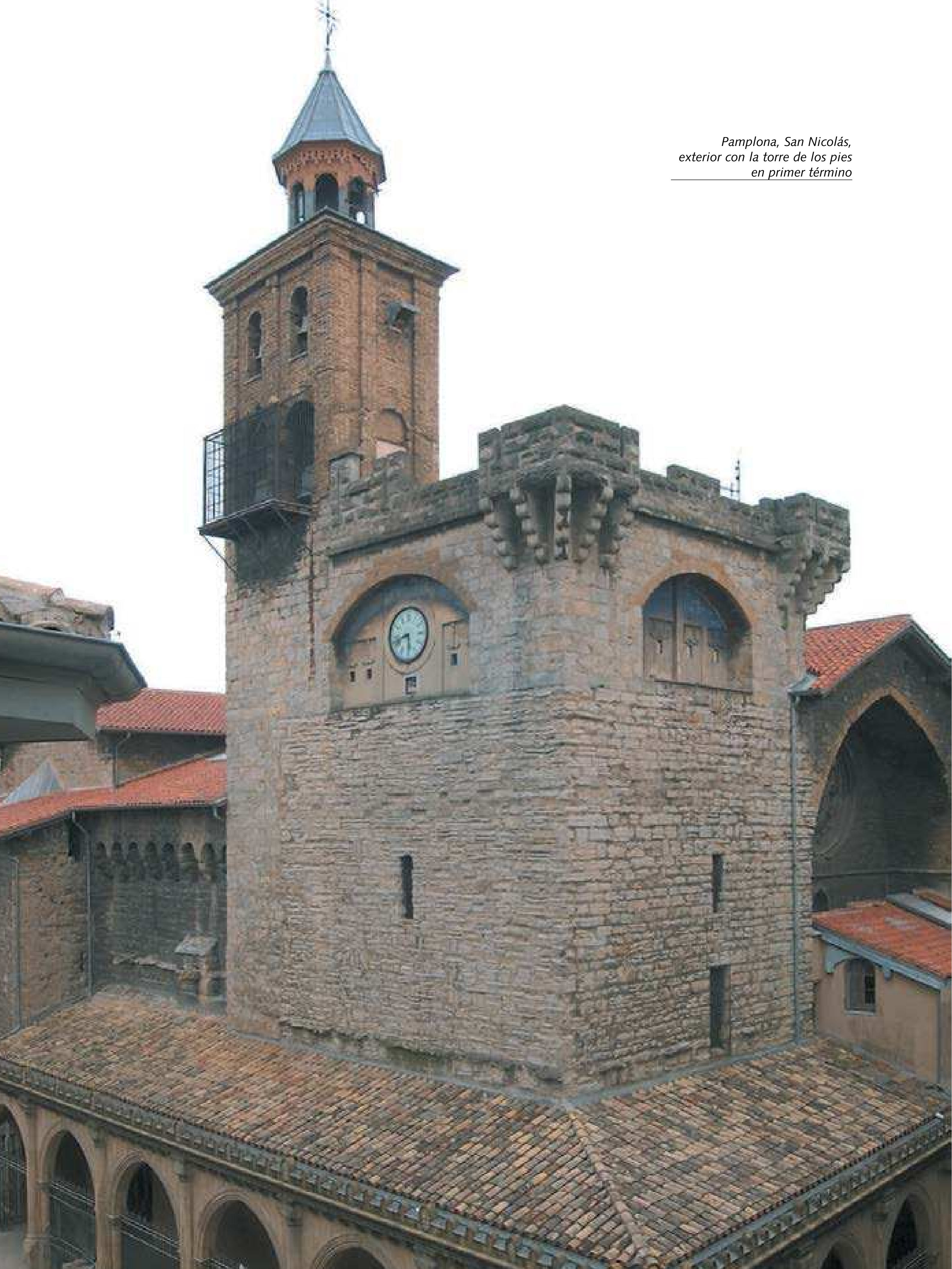
Tras una acentuada interrupción[275], las obras continúan concluyendo los soportes de las naves y sus correspondientes cubiertas. Se añaden formas vegetales naturalistas, cimacios decorados con fajas también vegetales, así como personajes humanos y monstruosos. En el hastial se alteran los remates de los soportes, pasando de la doble columna pareada a una sola con capitel convertido en faja corrida. En este momento se construye el claustro, que a pesar del supuesto arcaísmo de los arcos[276] muestra la misma decoración. Los capiteles inferiores de la nave se asemejan a los primeros capiteles de las partes altas de la nave central de Tudela, por lo que se pueden fechar a finales del primer tercio del siglo XIII. Los superiores de caras grandes y hojas carnosas, aunque de labra sumaria, deben de ser ya posteriores, por lo menos de mediados del siglo XIII; esa es la cronología propuesta también para el propio claustro[277]. Durante la segunda mitad del siglo se completan las cubiertas interiores y los vanos más orientales, así como la transformación de la fachada que debía de estar terminándose a principios del siglo XIV, coincidiendo con las indulgencias documentadas.

San Nicolás de Pamplona

La capital y segunda ciudad más poblada del reino en el siglo XIII no conserva de este período ejemplos del empeño constructivo de Tudela con su catedral, o de Estella con sus múltiples parroquias. De las tres principales divisiones ad-



Pamplona, San Nicolás, planta (Institución Príncipe de Viana)



Pamplona, San Nicolás, exterior con la torre de los pies en primer término

ministrativas de la ciudad, la Navarrería había erigido ya la catedral románica, mientras que poco se sabe de la parroquia de San Cernin antes de su reedificación en estilo gótico[278]. Así, bien el mayor desarrollo de la arquitectura en fases anteriores, bien la desaparición de ejemplos relevantes, determinan que Pamplona sea una relativa excepción dentro de las principales ciudades del reino.

La Población de San Nicolás[279] va a impulsar la construcción de una amplia parroquial de tres naves que, quizá desde el proyecto inicial, se concebía con una doble función religiosa y defensiva, reforzada considerablemente después. De hecho, la iglesia se convirtió en el bastión principal de la defensa del flanco sur del barrio, asociada por su hastial occidental al portal de San Nicolás[280]. Documentada por vez primera en 1177[281], su incendio en el curso de los enfrentamientos entre el burgo de San Cernin y la Población durante 1222 hará de esa fecha una referencia clave en la evolución constructiva del templo[282]. Nueve años después, el 22 de noviembre de 1231, la iglesia es consagrada en honor de San Nicolás[283].

Su fisonomía ha sido notablemente transformada con el correr de los siglos: todavía en la Edad Media se sustituyó su presbiterio primitivo por uno gótico, a principios del siglo XVI se derribaron sus torres[284], y durante los siglos XIX y XX se añadieron diversos elementos historicistas a su perímetro[285].

La planta, de acentuadas irregularidades, caracteriza una construcción parroquial de apreciables dimensiones[286]. Muestra triple ábside, amplio crucero destacado de cinco tramos, y tres naves que se dividen a su vez en tres tramos, los centrales rectangulares. Lo más original de esta articulación se observa en los edículos extremos del crucero, breve ampliación marcada en planta, cuyo diseño enlaza con el del Santo Sepulcro de Estella.

Las numerosas transformaciones dificultan notablemente la identificación de la tipología primitiva de su cabecera. Se sabe con seguridad que la capilla mayor era semicircular[287]. Junto a ella, las laterales, coincidiendo sustancialmente con su actual configuración, debieron de ser ya entonces cuadrangulares. La capilla del evangelio conserva sobre su muro de cierre recto una ventana de medio punto asimilable a la primera fase de las obras[288]. Más compleja e irregular es la articulación del ábside de la epístola, cuyos alzados son plenamente góticos[289]. Da la impresión de que, como en San Pedro de Olite, el carácter defensivo del edificio determinó la configuración planimétrica de su cabecera. Si la capilla mayor era semicircular y las laterales cuadrangulares[290], el conjunto resultaría notablemente original[291], remitiéndonos en último término a tipologías de cinco ábsides como la abacial de La Oliva[292].

A pesar de que tras la restauración el espacio interno ha ganado en homogeneidad, se define por una compleja asociación de elementos erigidos en momentos constructivos muy diferentes. Si a esa heterogeneidad inicial añadimos la sustitución del presbiterio primitivo, la irregularidad de las capillas laterales y la presencia de numerosas reorientaciones de vanos, soportes y bóvedas, a veces arcaizantes o con reducida carga estilística, el análisis de las primeras fases constructivas es en San Nicolás especialmente complejo. Además, da la impresión de que tras el colapso de la iglesia durante los enfrentamientos civiles de 1222 se cambia radicalmente el tipo arquitectónico inicial, imponiéndose en su definición final el valor estratégico y militar del conjunto. Por tanto, la concepción del edificio como iglesia-fortaleza determina no sólo su planta, sino también sus alzados, que, por lo menos en las naves laterales, se erigen, fuera de cualquier planteamiento estilístico, con los elementos arquitectónicos más sólidos y simplificados. Esa es la razón que justifica la adopción de bóvedas de cañón apuntado, la ausencia de ventanas y la construcción de un gran cubo sobre el tramo más occidental de la nave del evangelio, cuya génesis es anterior a la propia nave central. De hecho, la nave del evangelio conserva un segundo piso fortificado con una hilera de saeteras y matacanes que se asocian al citado cubo y al pasaje de ronda que sobre la portada occidental accedía a la parte superior de la nave de la epístola, en la actualidad muy transformada.

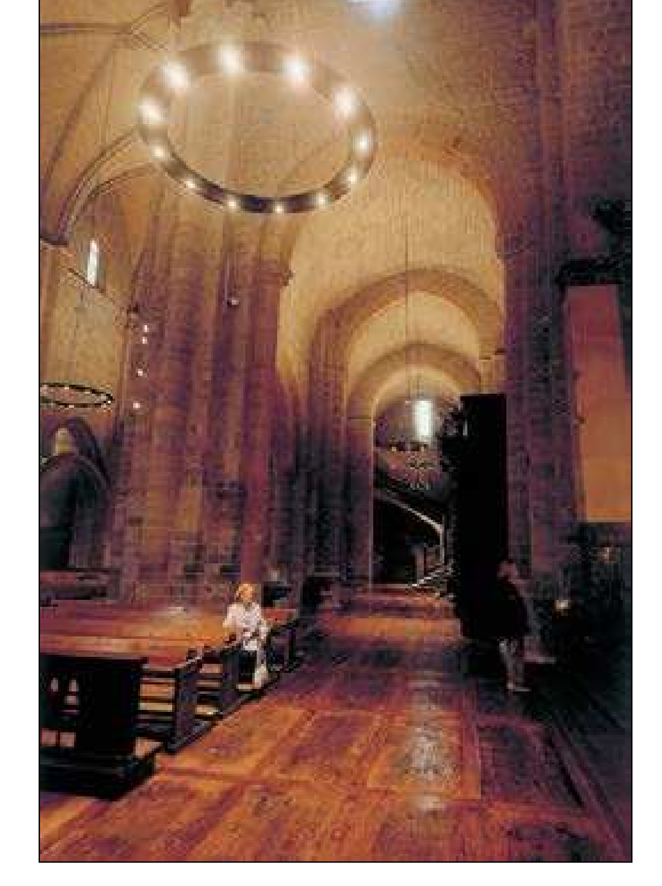


Pamplona, San Nicolás, interior de la nave mayor hacia los pies

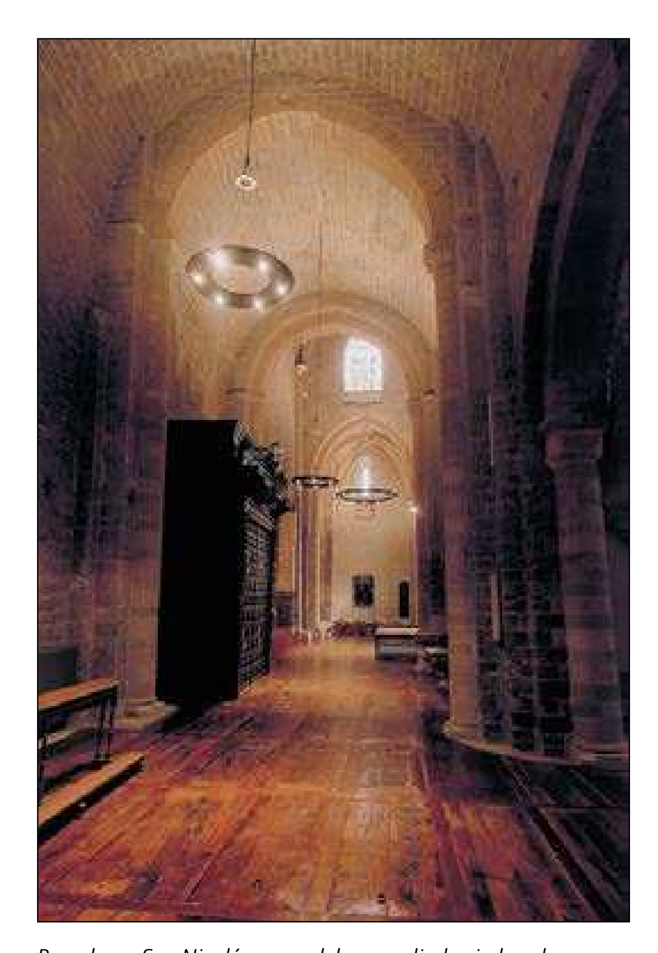
Los soportes más antiguos, identificables con el primer proyecto constructivo[293], son los que sirven de embocadura a la capilla mayor gótica. Curiosamente su alzado descubre la presencia de dos orientaciones estilísticas distintas. El inferior, más decorativo y elaborado, sitúa columnillas en las aristas de las pilastras, componiendo un conjunto de ocho columnas, con cinco hacia el crucero[294]. El capitel conservado por el lado del evangelio indica que la altura de las capillas laterales en este primer proyecto sería bastante menor que la actual[295]. La parte superior de estos soportes, así como todo el toral occidental del lado del evangelio, sustituyen las columnas acodilladas por las propias aristas del núcleo cruciforme del pilar[296]. Durante este momento la obra continúa por los extremos del crucero y se comienzan los muros perimetrales de las naves laterales y el hastial. Ya se ha citado el vano de medio punto del ábside del evangelio, cuyo diseño, muy simplificado, parece conectar con el espíritu frío y desornamentado de esta fase[297]. También se debió de avanzar en la construcción de los muros de las naves laterales así como del hastial occidental. Los soportes del muro de la epístola, paralelo a la muralla exterior del burgo, presentan una simple semicolumna adosada preparada para recibir el fajón de una bóveda de cañón apuntado. Quizá también se labren ahora la portada occidental y la del lado del evangelio, ambas de perfil ya apuntado.

Las características del proyecto, así como la propia evolución posterior de las obras, parecen indicar que su construcción se debió de iniciar en torno a los primeros años del último cuarto del siglo XII; su referencia histórica sería la dotación del fuero de fundación poco antes de 1177. Avanzado ese período, se produce una ostensible simplificación de los diferentes elementos arquitectónicos, quizá motivada por el lento progreso de las obras.

En un segundo impulso, dividido a su vez en dos momentos distintos, se van a erigir buena parte de los elementos restantes: se levanta el pilar toral occidental del lado de la epístola[298] y junto a él el resto de los soportes interiores, se construye el cubo occidental del lado del evangelio, se avanza en el muro del hastial y se cierran con ca-



Pamplona, San Nicolás, nave del evangelio hacia los pies



Pamplona, San Nicolás, nave del evangelio hacia la cabecera

ñón apuntado las bóvedas de las naves laterales. Aunque conservando el pragmatismo de las aristas vivas, la reorientación de la obra es patente, ya que los diseños de los nuevos soportes prevén por vez primera en el templo la construcción de bóvedas de crucería. Sobre una arista central, a modo de columna acodillada, los capiteles se embuten al sesgo, siguiendo la diagonal del arco[299]. Sorprendentemente, los soportes de la nave del evangelio, aun preparados para la bóveda de arcos cruzados, soportaron, como en la de la epístola, la ya citada bóveda de cañón apuntado[300]. De nuevo con un acentuado afán simplificador y pragmático, los capiteles y ménsulas presentan una decoración muy austera y esquemática basada en los conocidos temas vegetales de pencas, lises y bolas sobre fondos lisos[301].

El tramo más occidental de la nave del evangelio muestra una configuración tectónica reforzada, que articula el piso inferior de la gran torre que todavía hoy caracteriza el alzado exterior del templo. Los soportes cruciformes son sustituidos por unos poderosos pilares cuadrangulares en la nave y por una notable carga del muro por el lado del coro. Un vano arquitrabado a la altura de los capiteles de la nave mayor debía de comunicar, antes de la construcción del hastial occidental, los pisos superiores de la fortificación y el propio espacio interno de la nave mayor[302].

Tanto la cubrición de las laterales con cañón apuntado, como la construcción del cubo occidental con todas las estructuras defensivas superiores, parecen relacionarse con los enfrentamientos civiles y, en especial, con el incendio de 1222[303]. Al parecer los destrozos sufridos por la iglesia fueron grandes[304], por lo que, en nuestra opinión, debe de ser ahora cuando se potencian los argumentos defensivos y militares del edificio. Si esto es así, los pilares centrales y los muros perimetrales de las naves serían anteriores a esa fecha, mientras que los cañones apuntados, la torre occidental, la mitad superior del hastial y quizá las partes altas de algunos pilares se erigirían entre esa fecha y la consagración del templo en 1231[305].

Aunque prácticamente todo el interior muestra bóvedas de crucería construidas durante el reinado de Carlos III (1387-1425), los tramos intermedios del crucero presentan características peculiares: arcos cruzados con un grueso baquetón sobre la sección cuadrangular, enjarje directo de muros y plementos, y gruesos torales doblados de sección rectangular. Probablemente sean los únicos tramos conservados de unos abovedamientos que cubrieron, parcial o totalmente, el templo antes de la reforma del siglo XV. También la capilla del evangelio presenta actualmente bóveda de crucería sobre unos capiteles vegetales relacionables con los del ala meridional del claustro de Iranzu[306], y por tanto también del siglo XIII.

Al exterior se constata que el cubo de la gran torre occidental se levantó antes que el remate de la fachada, cuyo arco de descarga superior apea sobre la propia torre. Bajo su profundo resalte acoge el rosetón central gótico y la portada del hastial, avanzada respecto al muro de cierre superior, en lo que supone una nueva recreación del tipo de fachada occidental más característico del período (La Oliva, Tudela, Iranzu). La portada presenta en su profundo abocinamiento seis amplias arquivoltas ligeramente apuntadas que descansan sobre cinco pares de columnas acodilladas[307]. Las arquivoltas muestran tacos, entrelazos y rosetas, mientras que los capiteles acogen temas vegetales simplificados y esquemáticos, en general más voluminosos y corpóreos que los del interior. Sus características parecen coincidir con una tradición decorativa especialmente vigente en Navarra durante el primer cuarto del siglo XIII.

Iglesias de plan central, encomiendas y otros templos del ámbito rural

Desde el punto de vista estilístico, fuera de las ciudades y los grandes monasterios aparecen dos tipos de edificios radicalmente diferentes. En primer lugar, se han conservado construcciones radicadas en pequeñas poblaciones o en lugares aislados cuyos valores artísticos muestran un empeño similar al de los edificios de mayor rango volumétrico. Por su originalidad y elaboración arquitectónica, destacan los tres templos de planta central conservados en Torres del Río,

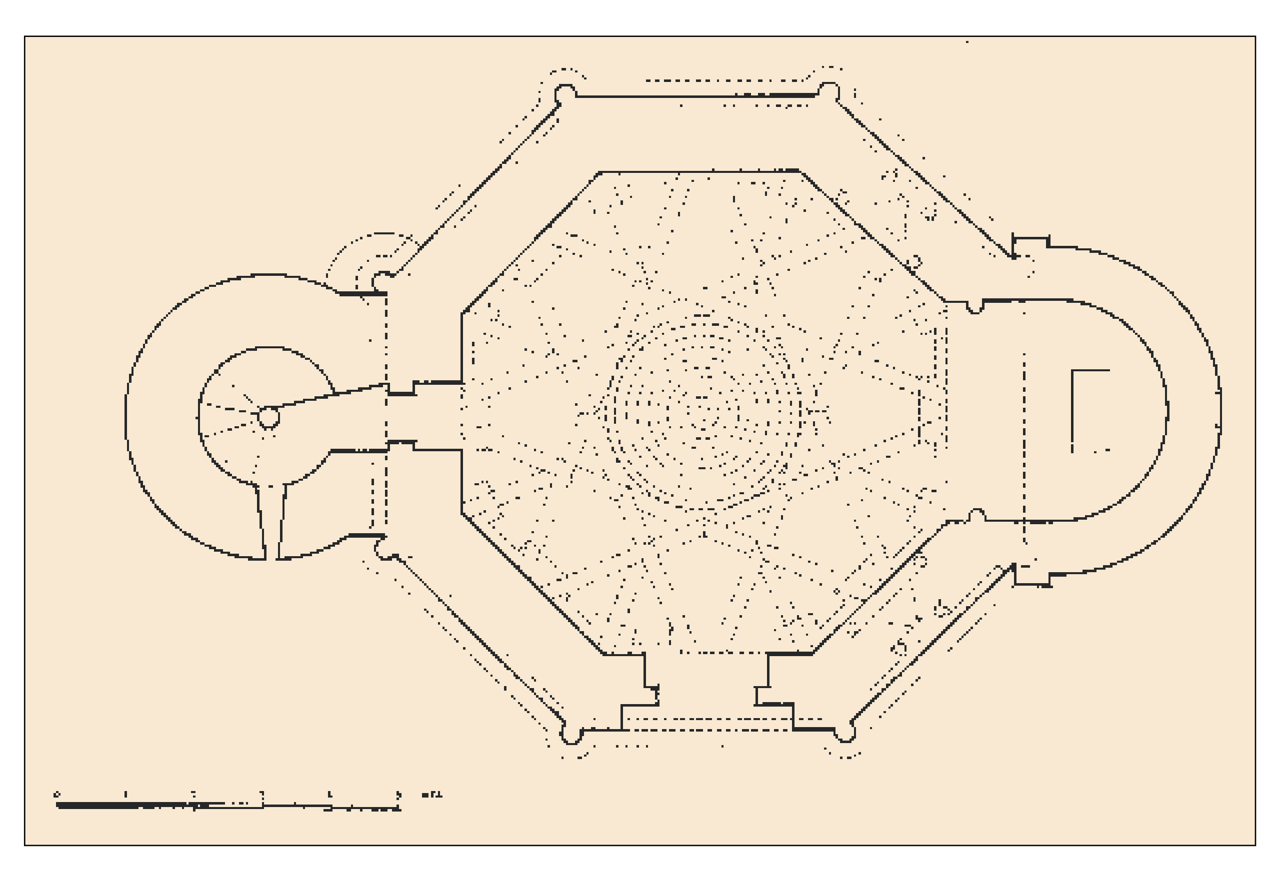
Eunate y Roncesvalles. De menor relieve artístico, aunque más integradas en la realidad arquitectónica de su entorno, se pueden citar las encomiendas de Cizur y Aberin, así como las parroquiales de Villamayor de Monjardín, Learza, Cirauqui, Carcastillo y Gallipienzo[308].

Un segundo grupo de edificios se caracteriza por la progresiva simplificación y seriación de su articulación, que no obstante muestra elementos fijados en la arquitectura "mayor" fundamentalmente durante el último tercio del siglo XII: testero semicircular o recto, bóveda de cañón apuntado o madera a dos aguas, pilares en "T", semicolumnas y ménsulas lobuladas como soportes, potentes contrafuertes exteriores y vanos que muestran la acentuada persistencia del perfil semicircular frente al apuntado. Estos templos, normalmente de reducidas dimensiones, se han conservado como dotación parroquial de buena parte de las poblaciones de la Navarra media y las cuencas prepirenaicas[309]. De hecho, su tipología va a permanecer plenamente vigente durante todo el siglo XIII. La aparición de presbiterios poligonales durante el último cuarto del XIII y la primera mitad del XIV señala ya el principio de su adaptación a las propuestas góticas. No obstante, aunque vanos y decoraciones sean ya góticos, todavía en el siglo XIV permanecen vigentes estructuras arquitectónicas de tradición románica en los templos menos ambiciosos (bóvedas de cañón, ménsulas, muros y estribos como soportes, reducido protagonismo de los vanos, etc.).

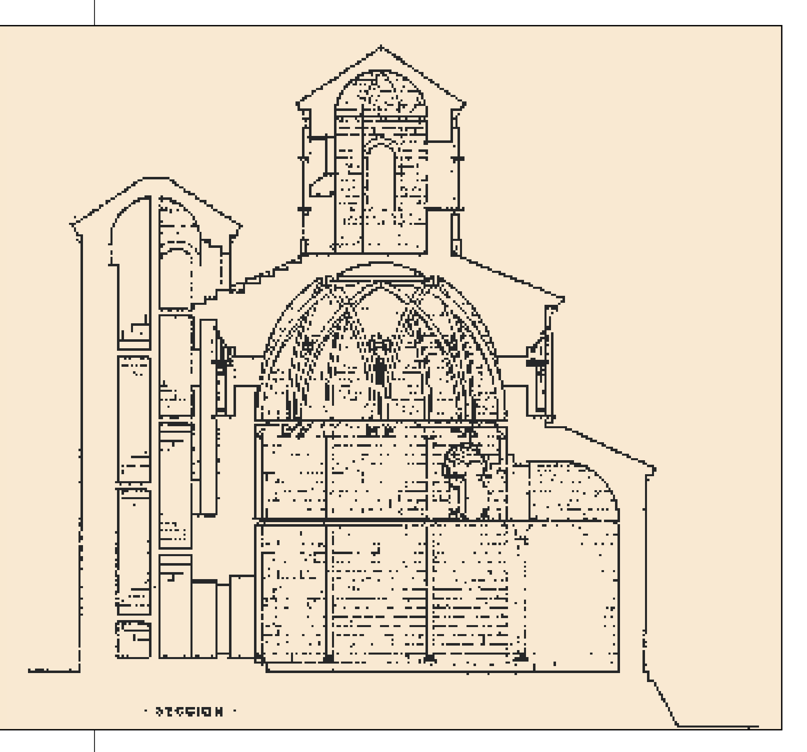
Iglesias de plan central

Tres edificios románicos navarros, el Santo Sepulcro de Torres del Río, Santa María de Eunate y el Espíritu Santo de Roncesvalles, constituyen un grupo de especial interés y originalidad. Comparten su dedicación funeraria, pero difieren en destinatarios, cronología, promotores, constructores y aspectos formales.

La arquitectura de mejor calidad está en Torres del Río. De reducidas dimensiones (unos 8 m de



Torres del Río, Santo Sepulcro, planta (Institución Príncipe de Viana)



Torres del Río, Santo Sepulcro, sección (Institución Príncipe de Viana)

diámetro), consta de planta octogonal, ábside semicircular orientado, sencilla puerta meridional y escalera de caracol añadida a poniente (oculta una de las ventanas). La iglesia se distribuye en tres niveles. El inferior es básicamente mural, salvo en los dos paños con ventanas adyacentes al ábside. Grandes arcos ciegos apuntados adornan su exterior y por el interior se disponen columnas esquinadas. Una ventana adornada ilumina el ábside semicilíndrico, cubierto con bóveda de horno. El segundo cuerpo posee ventanitas adornadas en todas sus caras e interiormente una bóveda de nervios entrecruzados que dejan libre el centro[310], magnífica solución con precedentes en el arte hispanomusulmán (mezquita de Bib al Mardum de Toledo, del 999). Las ventanas se ocultan tras celosías entre los arranques de las nervaduras. Ocupa el espacio culminante de la bóveda una cupulilla lisa rodeada por moldura ajedrezada. Por encima de esta espléndida estructura se alza el tercer cuerpo, un edículo octogonal de menor tamaño, con cuatro ventanas sin decorar abiertas a los puntos cardinales.

Algunos capiteles del interior desarrollan ciertos motivos empleados por los talleres pamploneses, pero las maneras de trabajarlos resultan distintas tanto del "taller de Esteban" como del claustral[311]. Otros aparecen en repertorios languedocianos y de otros focos románicos[312]. Los más interesantes apean el arco triunfal. El Descendimiento varía ligeramente la iconografía del claustro (los ángeles llevan incensarios, incluye personajes llorosos en los lados cortos, simplifica el gesto de la Virgen, etc.). En su pareja, las tres Marías, portadoras de vasijas, se acercan al sepulcro abierto de cuyo borde cae una tela, mientras dos ángeles anuncian la gran noticia. Por encima del sarcófago asoma un edículo centralizado y cupulado con tres niveles decrecientes de ventanitas, que debe de simbolizar la rotonda del Santo Sepulcro de Jerusalén[313].

Las primeras publicaciones propusieron explicar las particularidades de esta iglesia a partir de una presunta relación con la orden del Temple[314]. Sin embargo, la documentación ha demostrado que al menos desde 1215 perteneció a otra orden de Tierra Santa, el Santo Sepulcro de Jerusalén[315], lo que justifica su planta, seguidora de este prestigioso modelo hierosolimitano. Los otros dos elementos diferenciadores del edificio, es decir, la bóveda de nervios entrecruzados y el edículo superior, fueron interpretados en sentido muy diferente. Para la bóveda se pensó en una influencia a partir del arte islámico andalusí. Se veía como uno más de los préstamos o intercambios con Al Andalus[316]. Según una vieja teoría, los caminos de peregrinación habrían servido de cauce para hacer llegar a los reinos cristianos formas arquitectónicas y decorativas procedentes del sur. Llegó a suponerse un cercano modelo, quizá zaragozano, imitado aquí, en Almazán, en Olorón y en Hôpital Saint-Blaise[317]. Para el edículo superior se imaginó una referencia jacobea, en cuanto que pudo haber sido empleado como "faro de peregrinos" o, según otros, como linterna de muertos.

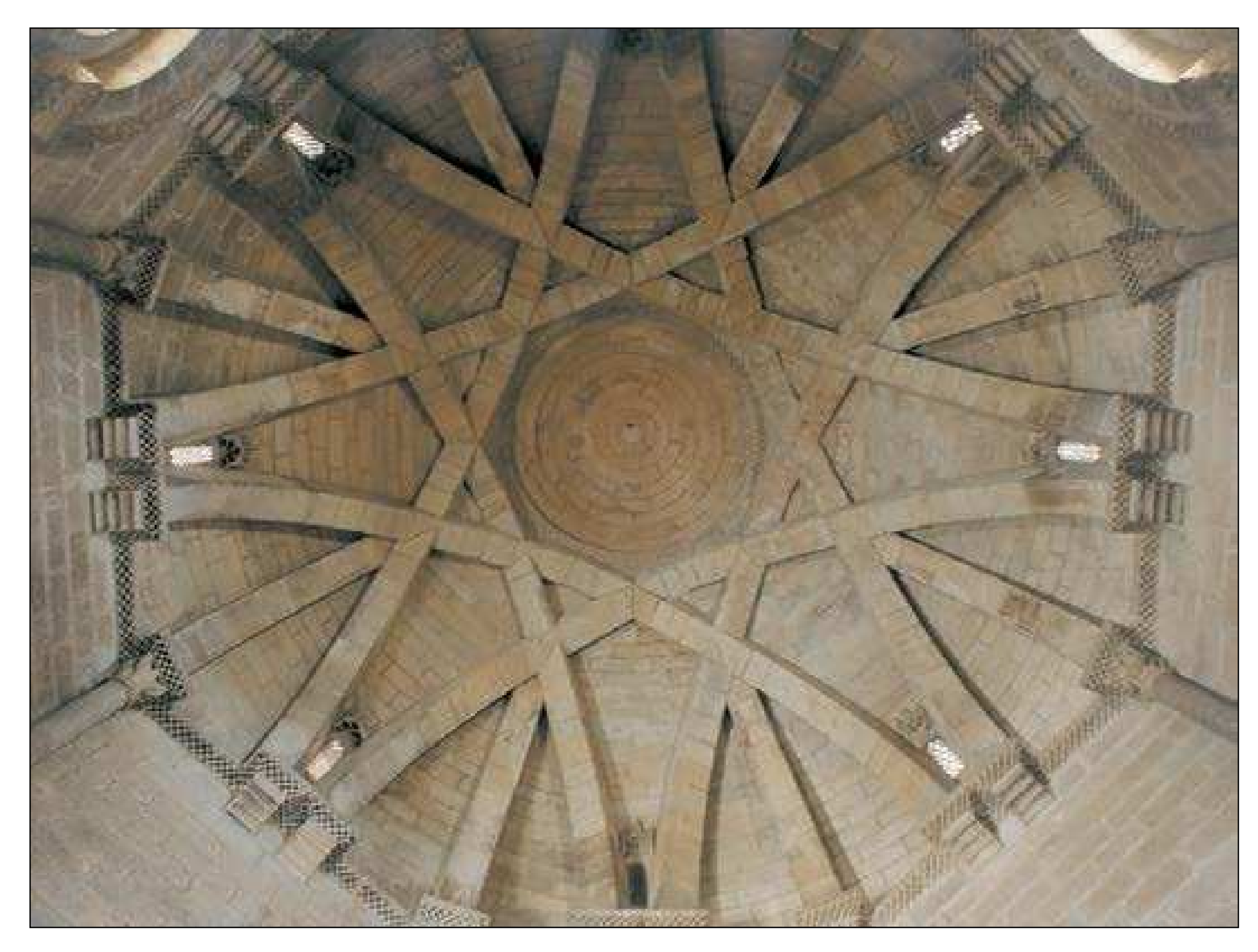
¿Por qué se habría producido esta dispar conjunción? Resulta fácil entender que, bien los propios sepulcristas, bien los ricos personajes enterrados a su puerta quisieran promover un edificio en cierto modo semejante al Santo Sepulcro de Jerusalén[318]. ¿Habría dependido sólo del azar, o del gusto del promotor o del arquitecto la



Torres del Río, Santo Sepulcro

adopción de una bóveda tan particular y la coronación del edificio por una linternita? Creo que hemos de preguntarnos por motivaciones que rebasen el terreno de lo azaroso. Hay que descartar el uso de la linterna como faro de peregrinos, pues cualquier visitante advierte que la iglesita se encuentra en el fondo de una hondonada, invisible en la distancia tanto para los que van como para quienes regresan de Compostela. Una hipotética hoguera encendida en su interior nunca podría haber guiado a viajeros perdidos. Además, no ha quedado ni rastro del hollín que necesariamente habría ennegrecido el interior del edículo. En cuanto a linterna de muertos, no es descartable su uso como tal en relación con los difuntos de calidad enterrados en su entorno, dado que el uso de lámparas que recordaran a los muertos se documenta en la Navarra medieval. Pero el hecho de que la escalera sea un añadido lleva a poner en duda que fuese esta la finalidad buscada inicialmente[319].

En cuanto a la bóveda de nervios entrecruzados, no es solución habitual para cubrir espacios octogonales, ni en el románico ni en los precedentes andalusíes. Por tanto, hemos de interrogarnos acerca de la razón que llevó a ubicarla aquí y no en otros lugares (salvo Almazán y los ejemplos franceses antes citados, donde culmina ámbitos cuadrados). La peculiar bóveda comparte espacio con una serie de referentes que no dudo en calificar de "orientalizantes". Frente a lo habitual en las iglesitas románicas navarras hasta ahora examinadas, en Torres del Río domina un modelo casi exclusivo de canecillo, el de medias cañas (no el lobulado que encontramos en Fitero y otros lugares), lo que implica una voluntad de elección. Y en el interior, la luz llega filtrada por celosías de entrelazos tratadas a la manera



Torres del Río, Santo Sepulcro, bóveda de nervios entrecruzados

románica (sus diseños no son islámicos), que evocan el mundo oriental. ¿Qué causa los reúne aquí, en una población donde no había musulmanes, en una comarca donde nunca se desarrolló arte mudéjar? ¿Podrían ser obra de un artista venido de tierras meridionales, quizá de alguien "impresionado" por soluciones andalusíes? No nos dejemos arrastrar por anacronías.

Busquemos otra solución que explique la conjunción de todos estos elementos, desarrollando la única conclusión hasta el momento fidedigna: la planta octogonal del edificio se empleó como evocación del Santo Sepulcro. Como explicó Krautheimer, las imitaciones medievales de dicho edificio recurrían a "semejanzas" de muy distinta naturaleza, desde la sola imitación de la planta o de algún elemento del alzado (número de pilares, número de columnas, arquerías superpuestas, etc.), hasta la elemental ubicación de un sepulcro en el centro del edificio, o incluso de una medida incisa en el suelo[320]. Mediado el siglo XII y tras la ampliación de los años 40, el Santo Sepulcro de Jerusalén se presentaba como un edificio compuesto por dos zonas diferenciadas: la famosa rotonda, organizada en dos niveles de arquerías más cubierta con óculo central, y un triple ábside recién edificado. La imagen que Occidente tenía del templo desde hacía siglos era la de un edificio con sucesivos niveles de arquerías en altura[321]. Tal fue el modo como quedó representado en el capitel de la *Visitatio Sepulcri* en Torres del Río antes descrito. Y eso es justamente lo que quisieron evocar los alzados arquitectónicos y ciertos elementos ornamentales de esta iglesia[322]. Ya he dicho que es el primer edificio navarro que acude a los arcos ciegos en el exterior. Dichos arcos proporcionan un primer nivel de arquerías. A continuación en el exterior vemos un nivel repleto de ventanas, una por tramo, que viene a ser un segundo nivel de arcos. Y la linterna octogonal con sus ventanitas completa el tercer nivel de arquerías.

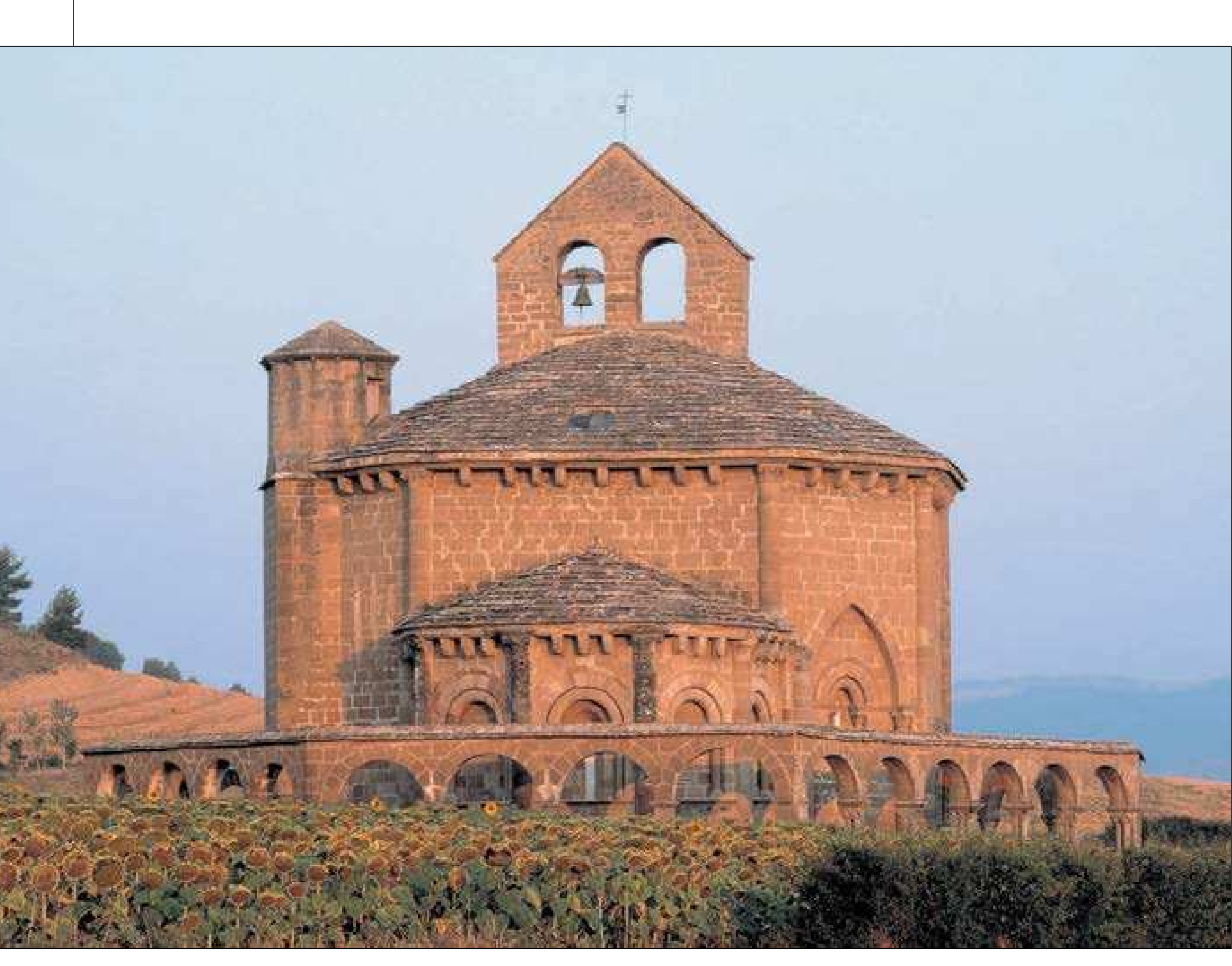


Torres del Río, Santo Sepulcro, detalle del capitel de la Visitatio Sepulcri con la imagen simbólica del Santo Sepulcro de Jerusalén

Otros elementos refuerzan la evocación hierosolimitana. En primer lugar, los detalles orientalizantes, que a mi juicio no derivan de un préstamo formal andalusí, sino más bien evocaban Tierra Santa a los ojos occidentales del siglo XII. No ha de extrañarnos esta utilización de elementos andalusíes con idea de evocar Oriente, pues la hemos visto en el capitel claustral de Job (signos seudocúficos en los arcos de su casa) y era habitual en la época. En segundo, la existencia de letreros con los nombres de los apóstoles pintados en los nervios de la bóveda, que resultaba equivalente a las doce columnas de la rotonda de Jerusalén que según los Padres de la Iglesia simbolizaban a los doce discípulos predilectos[323]. En tercer lugar, el ábside añadido al octógono, que resume la cabecera triabsidal que los cruzados acababan de añadir a la rotonda de la Anástasis. En cuarto lugar, la cupulilla que centra la bóveda, imagen del óculo central de la Anástasis. Y en quinto, el entrecruzamiento de nervios, solución todavía visible en edificios de Palestina como la linterna sobre la Qubbat al-Miraj de Jerusalén[324]. Por desgracia carecemos de certeza acerca de cómo era la cubierta de la rotonda en el siglo XII, pero creo muy posible la utilización de un modo u otro de arcos entrecruzados[325].

¿Cuándo se realizó este monumento tan singular? La presencia de motivos escultóricos vinculados al claustro catedralicio junto a otros usuales en Francia hacia 1150, así como la posi-

ble derivación de la ampliación del Santo Sepulcro de Jerusalén de los años cuarenta, proporcionan un término *post quem*, confirmado por la no mención de Torres del Río en las relaciones de propiedades de la orden del Santo Sepulcro de 1128 y 1146[326]. En cuanto al plazo final de ejecución de obras, la presencia de un motivo escultórico muy frecuente en las últimas décadas del siglo XII, el de las hojas lisas unidas mediante línea combada, podría hacer pensar en fechas tardías. No obstante, el motivo procede del Poitou, donde figura en obras del siglo XI, y he descrito un precedente muy directo en el ábside de San Martín de Unx, esculpido antes de su consagración de 1156[327]. No hay, por el contrario, ecos de los grandes talleres escultóricos que trabajaron en el reino a finales de siglo. A la espera de la culminación de estudios en marcha, cabe aceptar para Torres del Río una cronología próxima a la década de 1160-1170, defendida entre otros por Uranga e Íñiguez[328]. Otro factor a considerar, aunque secundario, es la drástica reducción de fundaciones de iglesias bajo la advocación del Santo Sepulcro a partir de la toma de

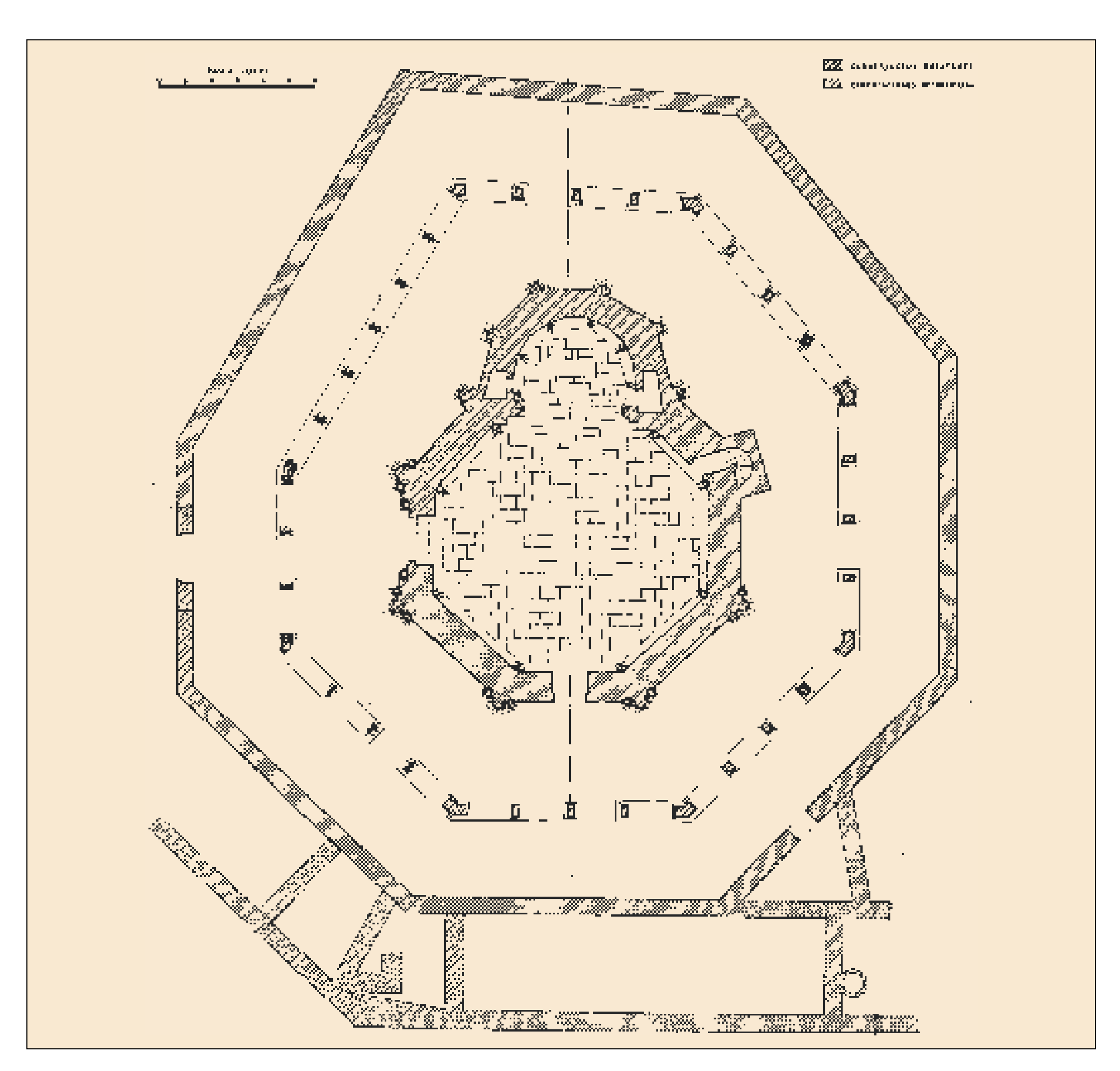


Santa María de Eunate, vista de conjunto desde el este

Jerusalén por Saladino en 1187[329]. Es lástima que no hayamos conservado un nombre que completara el *me fecit* pintado en un nervio.

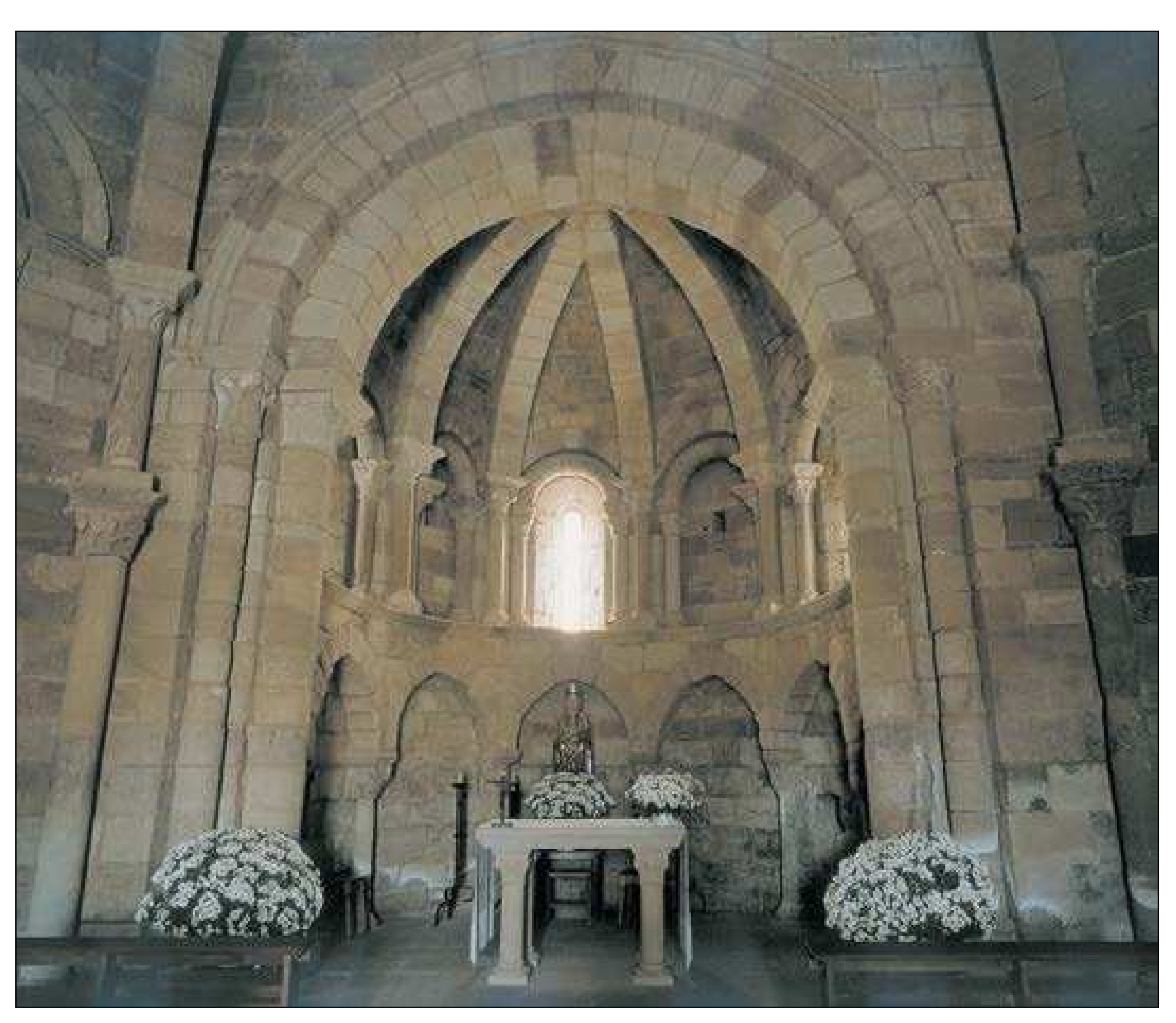
Otro edificio sorprendente es Santa María de Eunate. Esta construcción aislada entre los campos cultivados de Valdizarbe evoca con fuerza el pasado jacobeo. Incorporada desde antiguo a la historiografía, su extraña planta despertó el interés de los estudiosos, que con endebles argumentos la atribuyeron a la orden del Temple[330]. Pronto Lambert expuso que podía ser simplemente iglesia funeraria[331]. En esta línea, Lacarra recordó la existencia de capillas de tal naturaleza sufragadas por la nobleza navarra del siglo XII, y que antiguas noticias atribuían Eunate a la iniciativa de una reina o noble dama allí sepultada[332]. En 1995 Jimeno Jurío y Becker publicaron que al menos desde comienzos del siglo XIII la iglesita fue sede de una cofradía funeraria, uso que perduró[333].

Su planta y alzados recuerdan lo visto en Torres del Río. Se trata de un edificio octogonal de lados desiguales, con ábside de exterior poligonal (cinco paños) e interior irregular. Presenta dos

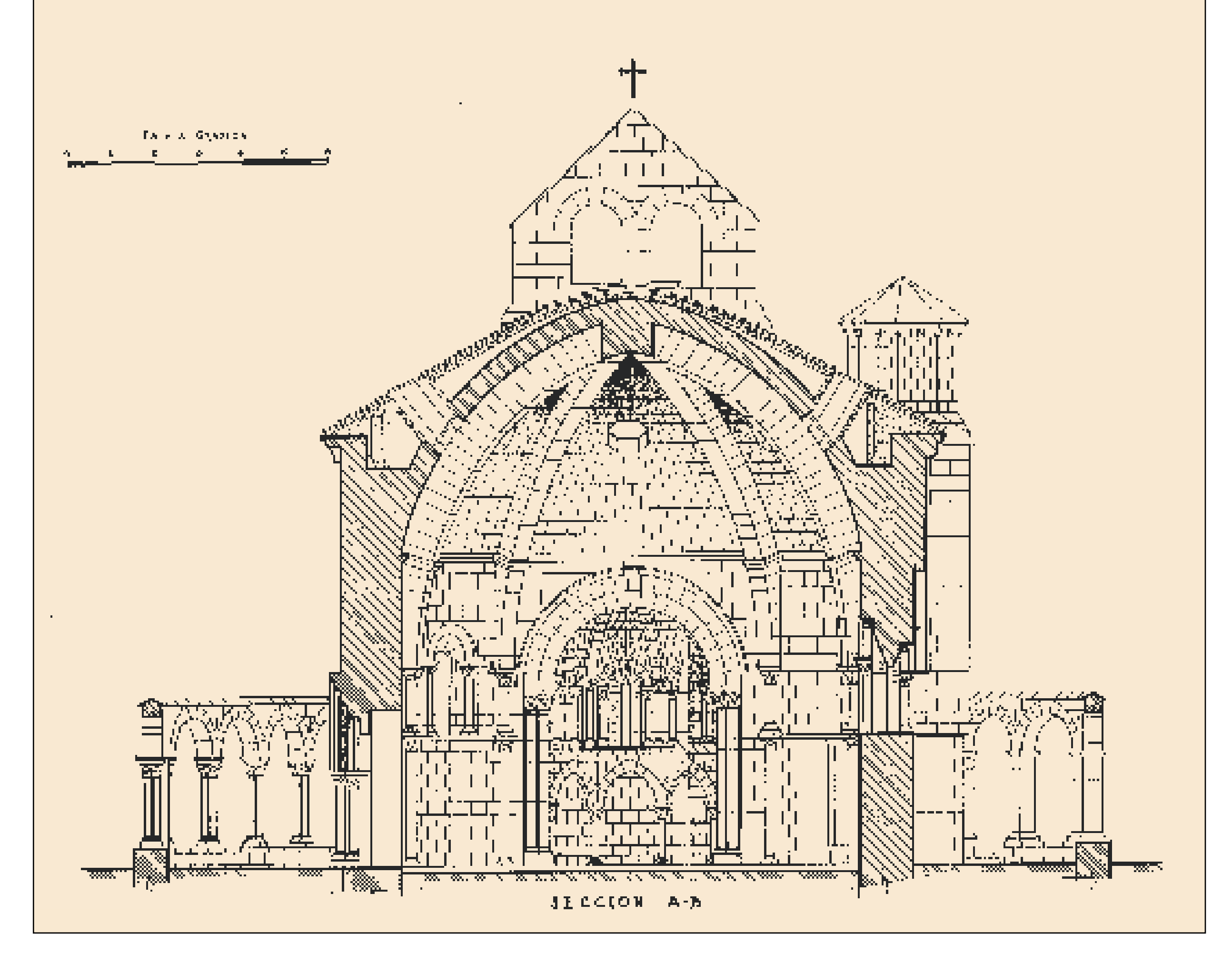


Santa María de Eunate, planta (Institución Príncipe de Viana)

puertas, una a poniente y la principal al norte, hacia el Camino de Santiago. En general los alzados simplifican las soluciones de Torres del Río. Así, al exterior sólo existe un nivel, articulado mediante arcos ciegos apuntados que quedan a buena distancia de la cornisa. Dichos arcos sobre columnas cobijan ventanas que se abren sólo en el paño oriental y en el meridional. Curiosamente, por el interior las ventanas son cinco, tres de ellas ciegas[334]. En el ábside encontramos doble arquería (lo que la distingue de las secuelas catedralicias), ciega en la parte inferior y alternando paños murales con tres ventanas en el nivel alto. Los abovedamientos emplean gruesos nervios de sección rectangular. Los del ábside se encuentran en el arco triunfal, siguiendo una disposición muy habitual en la época. Los ocho del octógono parten de las columnas de las esquinas y coinciden en un encuentro central poco esmerado. Los plementos, como ha observado Martínez Álava, son triángulos cóncavos de base recta, lo que acusa cierto conocimiento de los nuevos abovedamientos desarrollados en el último cuarto del siglo XII[335]. Cada plemento del octógono cuenta con un lucernario, octogonal en los puntos cardinales y exagonal menor en los restantes. Remata en espadaña, que según algunos estudiosos habría sustituido a una antigua linterna, de la que sin embargo no se hallaron vestigios durante la cuidadosa restauración de los años 40[336].



Santa María de Eunate, interior



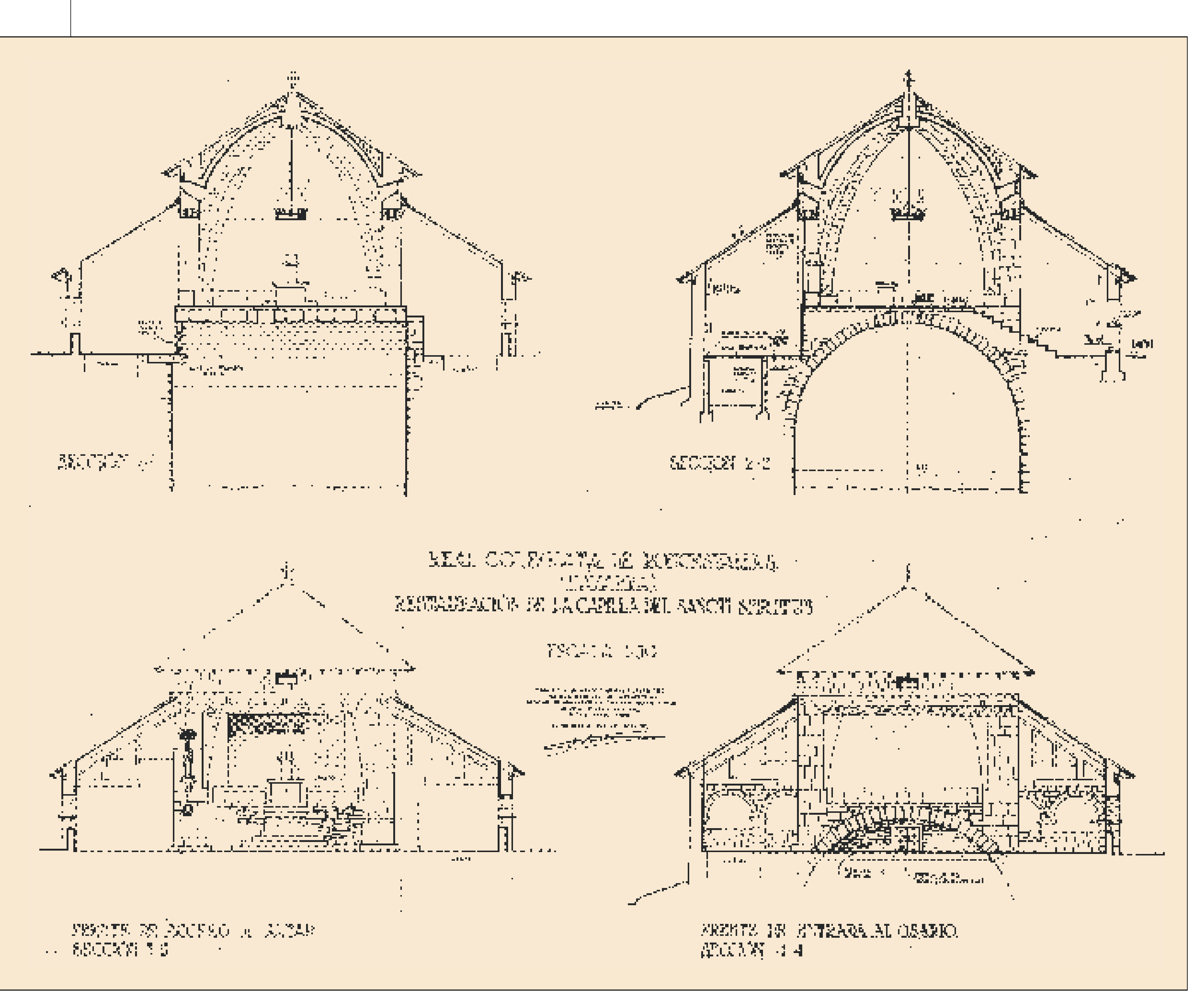
Santa María de Eunate, sección (Institución Príncipe de Viana)

Pero siendo interesante su planta y su alzado, el elemento que más llama la atención es la arquería exenta que envuelve el edificio. Dibuja un octógono muy irregular. Cada uno de los lados cuenta generalmente con cuatro arcos, excepto el septentrional, a eje con la puerta principal, que tiene tres para dejar el acceso principal centrado, y el inmediato nororiental, con seis, excesivamente largo a fin de envolver el ábside. Sólo el septentrional y los dos adyacentes son medievales, con dobles columnas con sus correspondientes capiteles. Los restantes presentan arcos de medio punto sobre pilares de sección rectangular. Una sencilla moldura marca la línea de imposta. Las diferencias formales tienen su correspondencia en la historia constructiva, dado que consta la reedificación de los cinco tramos sobre pilares en el siglo XVII (habían existido con anterioridad, al menos en el siglo XVI[337], y por su mal estado hubieron de ser reconstruidos). No hay certeza sobre la fecha inicial de la arquería, en cuanto que los capiteles corresponden a distintos momentos. Los hay de tradición románica, cercanos en sus formas a la edificación de la iglesia, mientras otros son muy posteriores, con hojarasca gótica y personajes vestidos con atuendos bajomedievales. Es probable, como dice Becker, una edificación poco posterior a la de la iglesia[338].

Eunate viene a ser el contrapunto frente al rigor de traza y edificación patente en Torres del Río. Por todas partes tropezamos con falta de previsión, torpezas y soluciones dispares para un mismo problema[339]. Las peculiaridades formales corresponden a un edificio que desde el principio tuvo como finalidad fundamental la funeraria. Es poco creíble que la promovieran anónimos integrantes de una cofradía funeraria. Más verosímil resulta pensar en el encargo de una "noble dama", no probablemente una reina por la limitada calidad arquitectónica final. El encargo se haría a algún maestro local, formado en los abundantes talleres arquitectónicos navarros o cercanos de aquellos tiempos. Se le indicarían los modelos básicos: el cuerpo central semejante a Torres del Río y la arquería perimetral a partir de un poco detallado referente de Tierra Santa, que Becker ha concretado en la *Ascensio* del siglo

XII[340]. Conocedor de las nuevas prácticas de abovedamiento, no era un gran artista, lo que llevó a una insuficiente planificación causante de anomalías. Contó con un taller escultórico igualmente limitado en repertorio y cuya escasa calidad queda de manifiesto en los capiteles dedicados a figuración humana[341]. No es fácil concretar una cronología. El edificio estaría en pie cuando aparece documentalmente citada la cofradía por vez primera, en 1219. La imitación de Torres del Río lleva a pensar en datación posterior a 1170, por lo que la fecha más probable se sitúa en el último cuarto del siglo XII[342].

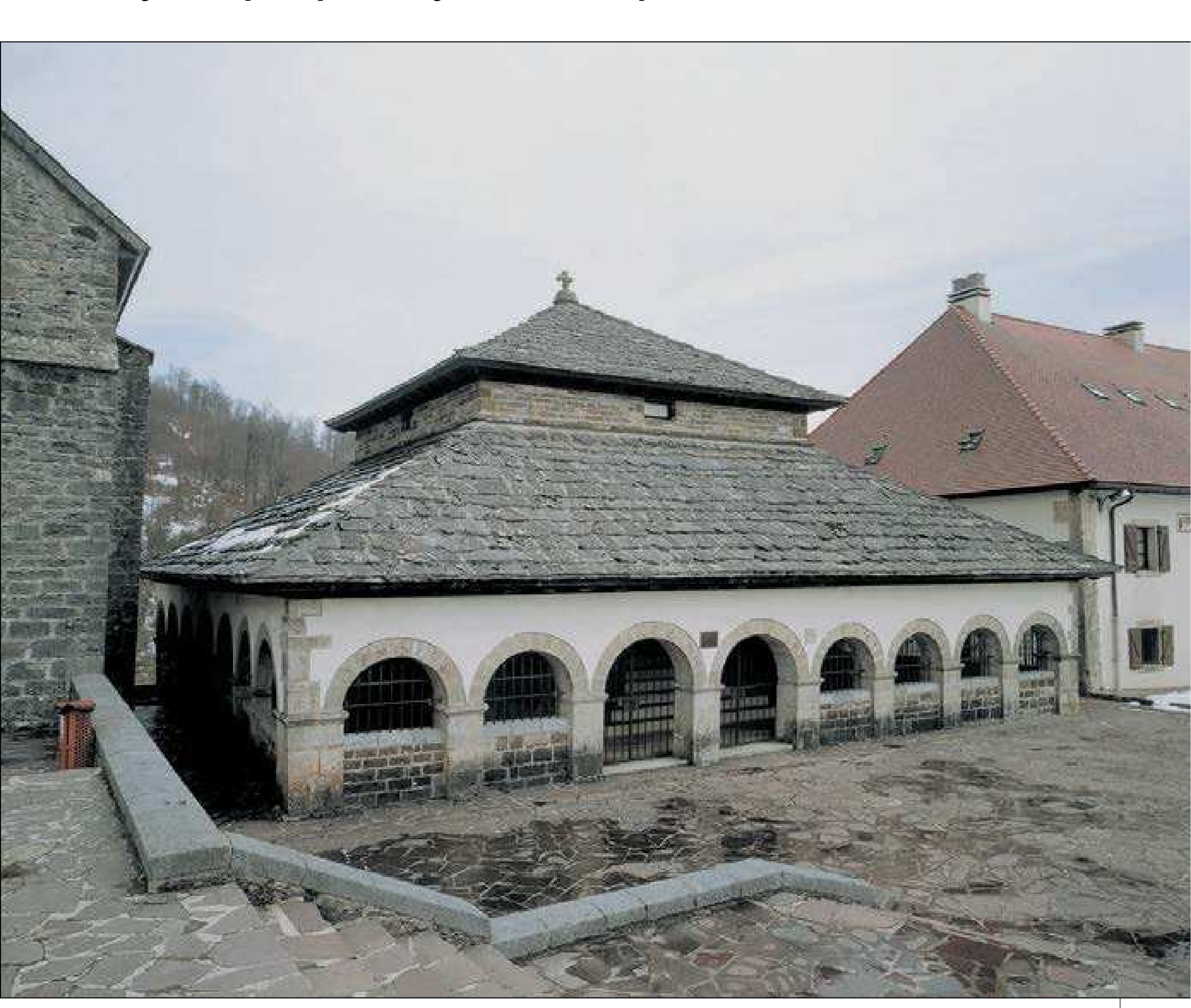
El tercero de los edificios funerarios a considerar es la capilla del Espíritu Santo de Roncesvalles. Se trata de una extraña construcción cuadrada inscrita en otro cuadrado con arquerías en tres de sus lados. El recinto interno, más anti-



Roncesvalles, capilla del Espíritu Santo, secciones incluidas en el proyecto de restauración de Pons Sorolla

guo, se organiza en dos niveles. El alto aloja una capillita con su altar, cubierto por dos arcos apuntados cruzados de sección rectangular que sostienen una sencilla bóveda[343]. Debajo se abre un profundo pozo destinado a carnario de 8,80 x 8,60 m y unos 12 m de hondo, edificado con muros de mampostería y cubierto por medio cañón. Aunque se ha querido ver en esta capilla el legendario sepulcro que Carlomagno habría erigido para sus soldados muertos en la batalla, en realidad el edificio debió de llevarse a cabo durante la segunda mitad del siglo XII[344]. Su construcción habría venido exigida por los numerosos peregrinos que fallecían (lo dicen las fuentes escritas) en su intento de franquear el Pirineo[345].

En el siglo XVII la capilla interior estaba rodeada de un pequeño claustro y tenía sus muros pintados con temas relativos a Roncesvalles,



Roncesvalles, capilla del Espíritu Santo



Aberin, San Juan Bautista, exterior

muy estropeados por el paso del tiempo. Para Torres Balbás dicha arquería, la misma que vemos hoy, es poco anterior a 1624[346]. Se ha afirmado que inicialmente la capilla culminaba en una linterna de muertos, como la pretendida de Torres del Río o las que existen en los caminos franceses, pero es opinión descartable: ni se han localizado elementos constructivos que lo justifiquen ni las más antiguas referencias mencionan remate distinto de la cruz actual ya citada en "La Preciosa". Justamente este poema es el que nos proporciona el término *ante quem*. Escrito en los primeros años del siglo XIII, describe con acierto su estructura: *Huius est materia undique quadrata / quadrature summitas est orbiculata / cuius in pignaculo Crucis est parata / forma per quam rabies hostis iacet strata*[347]. El mismo texto no la llama iglesia o capilla, sino *machina sepulture*, lo que confirma su no identificación con la iglesia del hospital.

¿Por qué se edificó aquí una estructura semejante, única en Navarra y reinos peninsulares? Una respuesta podría derivar del clima de Roncescalles. En los más crudos inviernos podía pasar varios meses cubierto de nieve. Un carnario facilitaría la obra de misericordia de enterrar a los muertos. Un hospital riquísimo en rentas y de las dimensiones que comentaremos al tratar de "la Caritat", con una espléndida iglesia gótica que más tarde financiaría el rey de Navarra y edificaría un maestro venido de los alrededores de París, bien pudo encargar una obra de este tipo que nada tiene que ver con Tierra Santa, por lo que debe descartarse su relación con Torres del Río y Eunate.

Las encomiendas de las órdenes militares

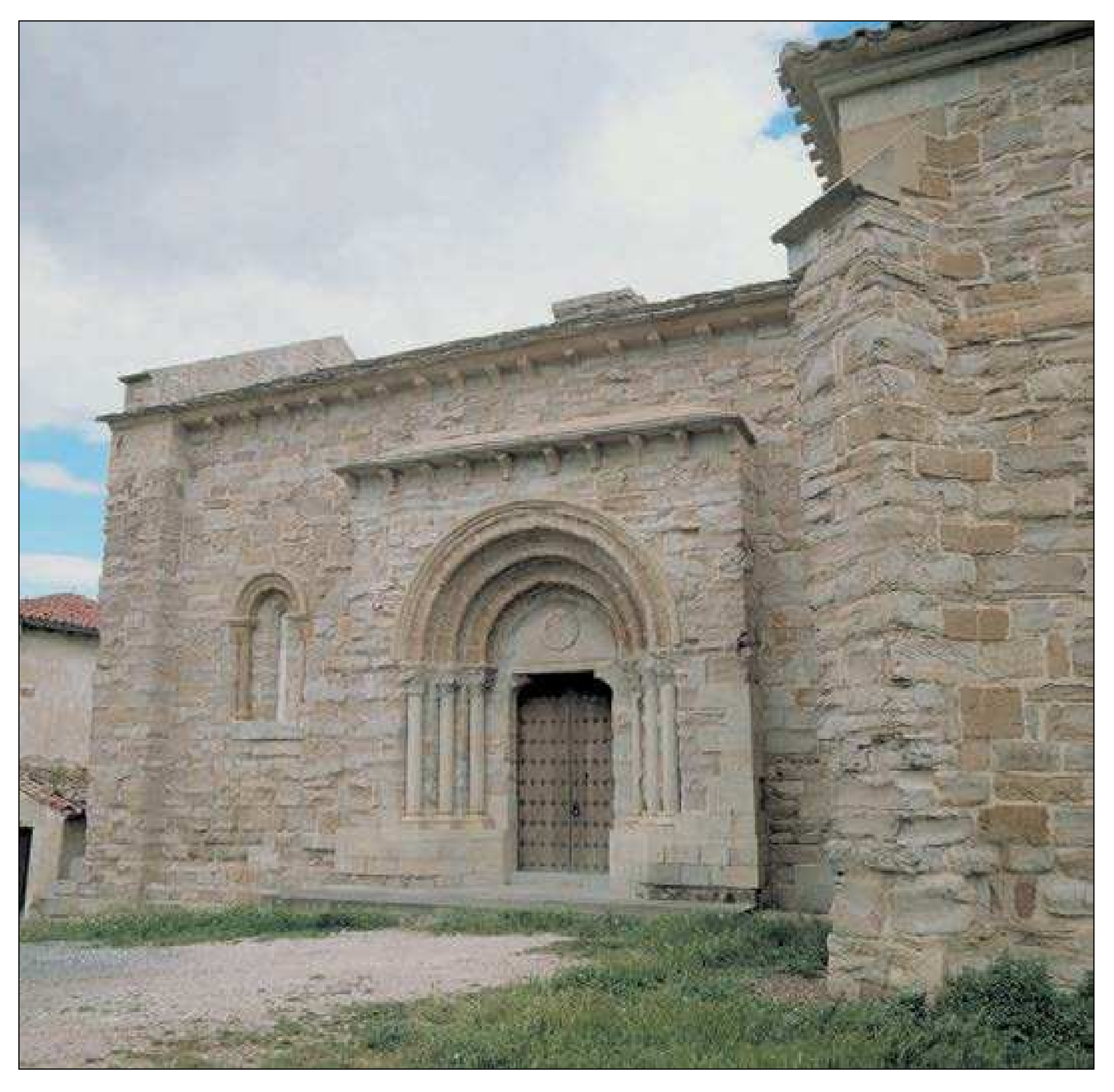
Durante el último tercio del siglo XII y la primera mitad del XIII, templarios y sanjuanistas dotan a sus encomiendas de cierto rango arquitectónico, principalmente con la construcción de oratorios asociados a algunas estancias perimetrales. Dado que las comunidades solían ser pequeñas y no centralizadas, sus iglesias, de reducidas dimensiones si las comparamos con las cistercienses o benedictinas, van a prefigurar las características de los templos parroquiales rurales. Lamentablemente, las dependencias asociadas, cuando se han conservado, aparecen muy transformadas.



Aberin, San Juan Bautista, presbiterio

En Tierra Estella, la iglesia de la antigua encomienda de la orden de San Juan de Jerusalén de Aberin, hoy parroquial de San Juan Bautista, conserva asociado a sus tramos occidentales el perímetro mural de las estancias medievales, con varias puertas apuntadas y dos torrecillas angulares. El antiguo oratorio, tanto en planta como en alzados, supone una simplificación decorativa del presbiterio de San Miguel de Estella[348]. De nuevo su nave se articula mediante cuatro tramos y cabecera semicircular, con bóveda de cañón apuntado y horno sobre el hemiciclo. La portada, de amplio aparato decorativo, muestra ya perfil ligeramente apuntado. La construcción del templo se debió de iniciar a fines del siglo XII, concluyéndose su portada ya en el primer cuarto del siglo siguiente.

La iglesia de los sanjuanistas en Cizur Menor conserva una torre prismática que adosada al templo iniciaba la *claustra* de la encomienda; perdida completamente, su aspecto se conoce sólo por testimonios pictóricos del siglo XIX[349].

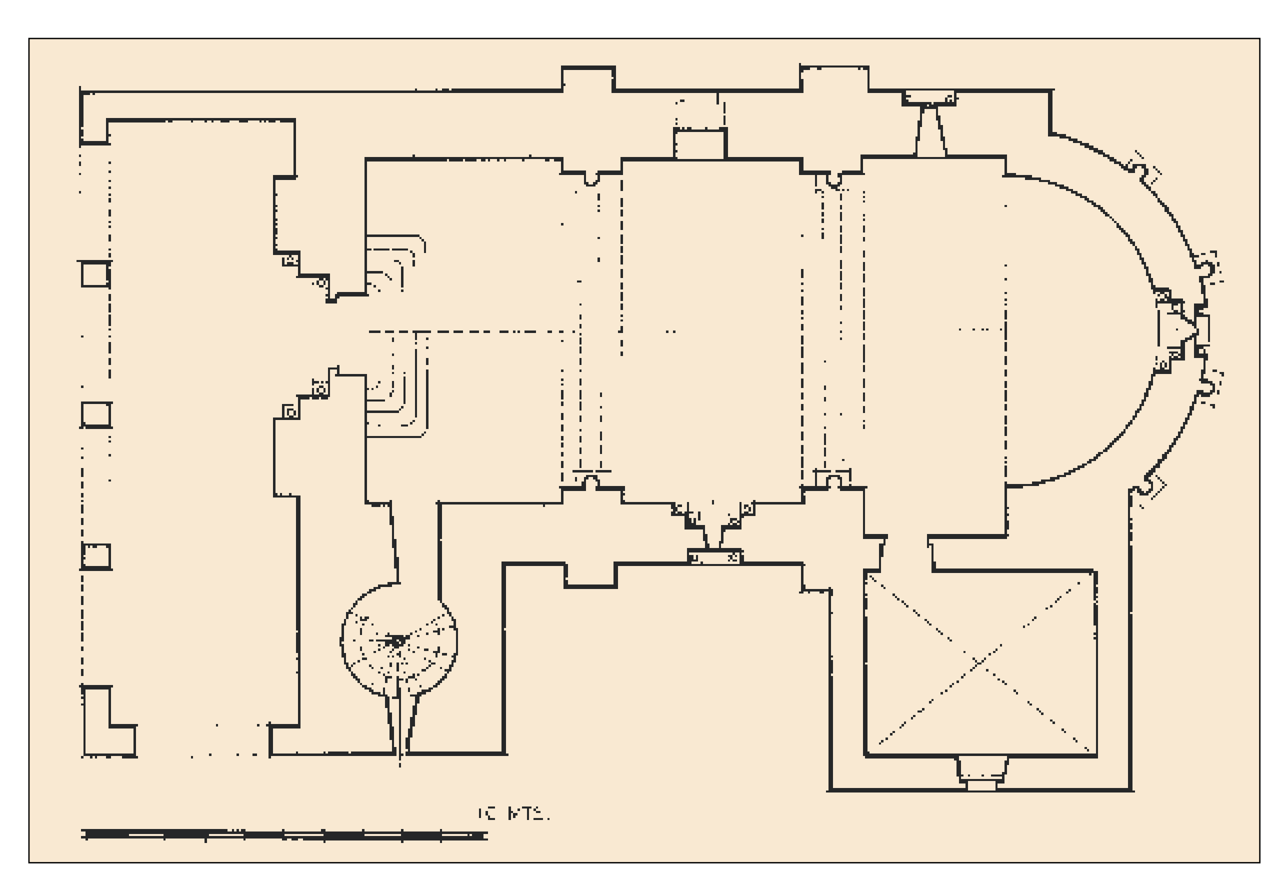


Cizur Menor, antigua encomienda sanjuanista, exterior

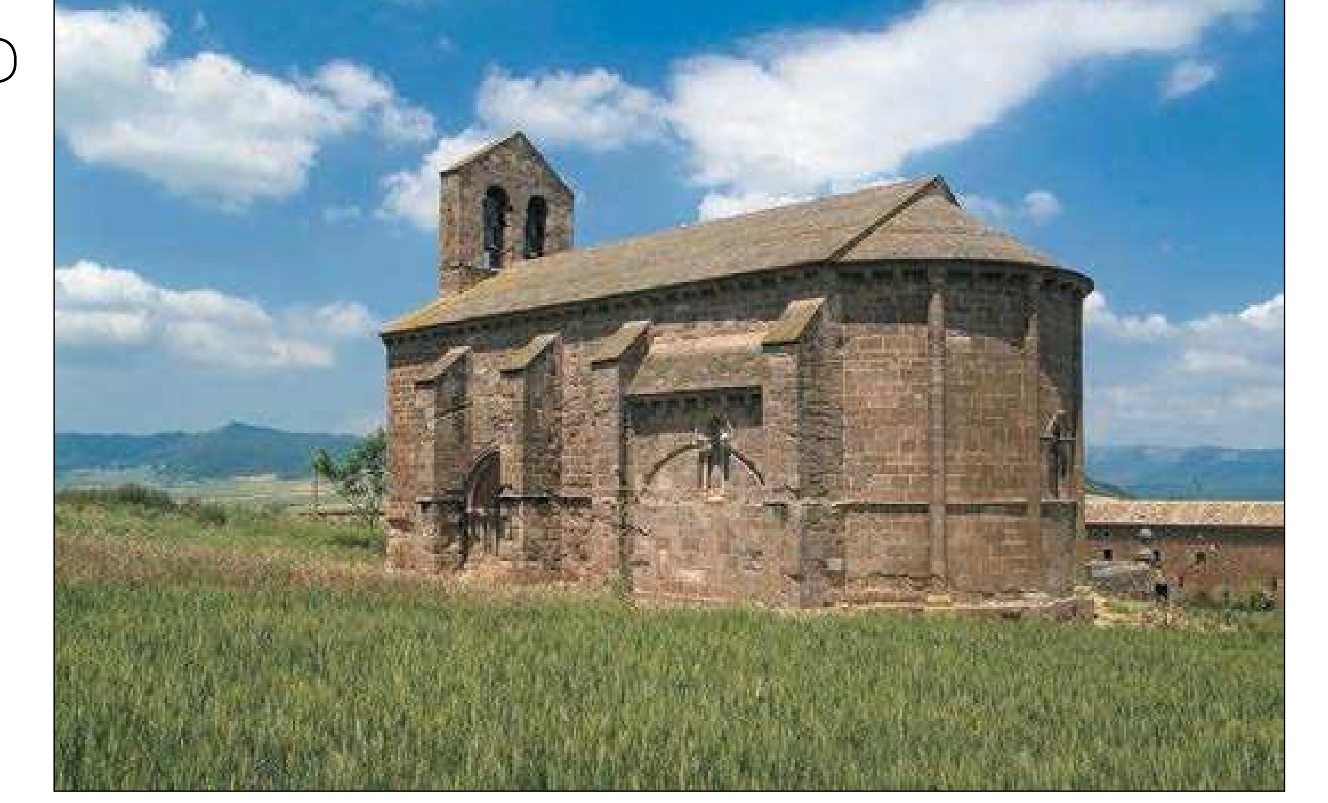
De nave única y cabecera poligonal al exterior y semicircular al interior, sigue modelos planimétricos muy tradicionales, vinculados en último término con la capilla mayor de la desaparecida catedral de Pamplona[350]. Bóvedas de cañón apuntado, horno en el hemiciclo y vanos de medio punto se asocian a capiteles con motivos decorativos simplificados y esquemáticos al modo de las naves de La Oliva e Irache. A pesar de sus características arcaizantes, su construcción se sitúa ya dentro del primer tercio del siglo XIII[351], con la torre todavía algo más tardía.

Las parroquias y santuarios rurales

Dentro ya del ámbito parroquial, desde el punto de vista cronológico destaca primero la impronta que irradia el monasterio de Irache en su entorno próximo. De hecho, en la Valdega se puede seguir una secuencia estilística, que no obligatoriamente temporal, que parece arrancar de San Andrés de Igúzquiza, consagrada en 1179[352], sigue por San Andrés de Villamayor de Monjardín, asociada directamente a los talleres decorativos del segundo proyecto de Irache, y se va estilizando progresivamente en Santiago de Olejua, San Andrés de Learza y San Millán de Oco. La parroquial de Monjardín, de notables dimensiones[353], se construyó lentamente acogiendo en sus ventanas absidales capiteles característicos de la segunda fase de Irache, mientras que los vanos superiores del hastial son ya plenamente góticos. Se cubre con las habituales cubiertas de cañón apuntado en los dos tramos de la nave y el preámbulo del presbiterio, y horno sobre el hemiciclo absidal. El diseño de la cabecera conserva la diferencia de anchura entre preámbulo absidal y hemiciclo, tan característica de Irache y en general del segundo tercio del siglo. No obstante, sus conexiones con la segunda fase constructiva de Irache, así como otras más puntuales con San Miguel de Estella o la abacial de Iranzu[354], sitúan la mayor parte de su fábrica entre el último cuarto del siglo XII y la primera mi-



Monjardín, San Andrés, planta (Catálogo Monumental de Navarra)



Learza, San Andrés, exterior

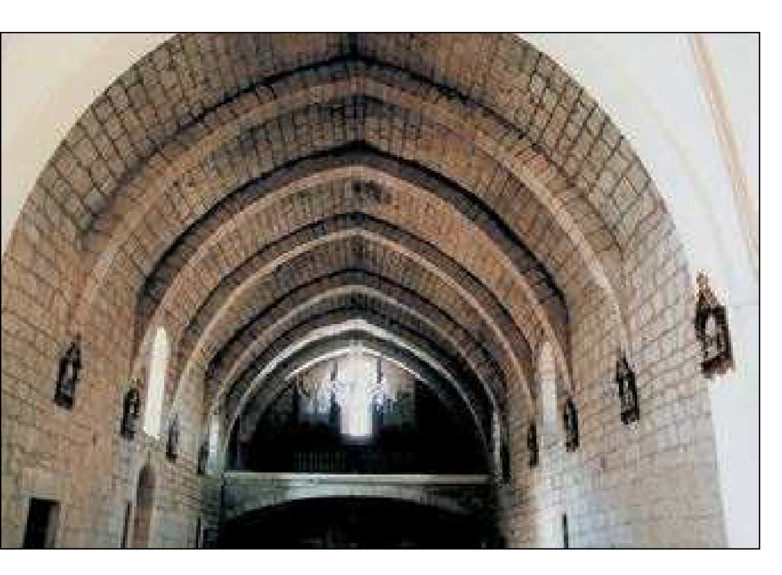
tad del XIII. Más avanzada parece San Andrés de Learza, que muestra una mayor verticalidad, tiende a unificar preámbulo y hemiciclo absidal[355], incorpora ventanas de perfil apuntado, así como, probablemente una vez iniciada la obra, dos edículos a modo de crucero impropio. Su cronología se inscribe ya dentro de la primera mitad del siglo XIII.

Al otro lado de Navarra, en el entorno geográfico del monasterio de La Oliva, son varios también los edificios que muestran el influjo de la abacial cisterciense. Santa María de Aibar, con cabecera semicircular, bóveda de cañón apuntado y vanos de medio punto, resulta un ejemplo de pureza de líneas y equilibrio compositivo. Los motivos decorativos se reducen a los capiteles interiores, con los ya tradicionales elementos vegetales esquemáticos y simplificados. En sus sillares, regulares y perfectamente labrados, se han detectado una docena de marcas de cantería de las que ocho aparecen en el hastial norte del crucero y dependencias capitulares de La Oliva, ayudando a situar la construcción en torno a los últimos años del siglo XII.

Como ya se ha apuntado anteriormente, la villa de Carcastillo era propiedad de los monjes desde los años sesenta del XII. La relación con las obras de construcción del monasterio parecen pues lógicas[356]. Reformada en el siglo XIX[357], pre-



Carcastillo, el Salvador, fachada occidental



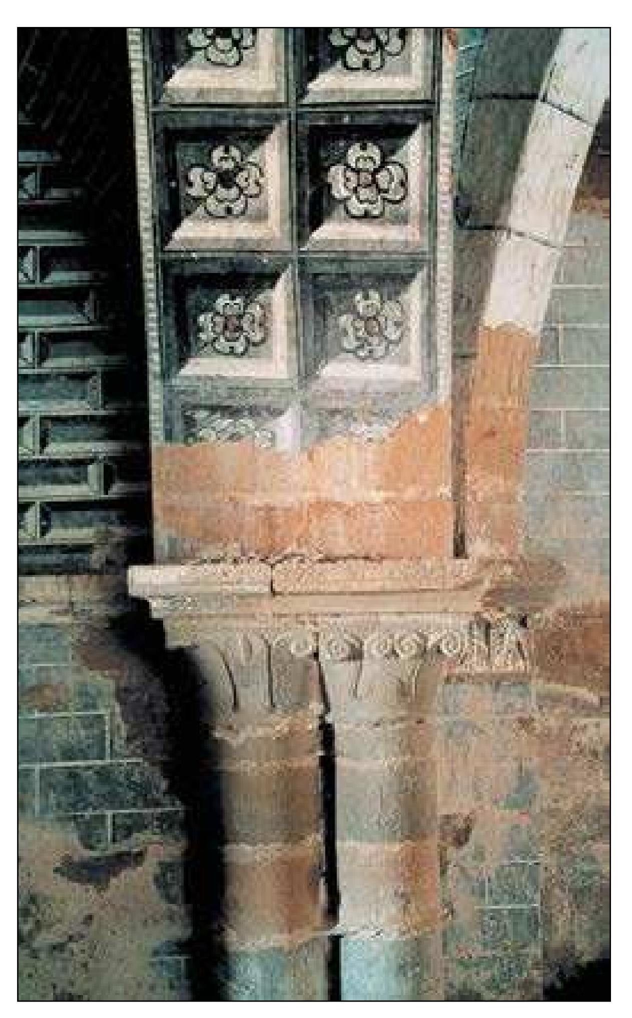
Carcastillo, el Salvador, interior hacia los pies

senta en planta nave única dividida en siete tramos con sus correspondientes contrafuertes prismáticos exteriores. El amplio espacio rectangular, cubierto mediante una bóveda de cañón apuntado muy rebajada, da la impresión de reproducir la estructura general de un refectorio o dormitorio monástico. La iglesia fue consagrada el 10 de septiembre de 1232[358].

La cripta de San Salvador de Gallipienzo soporta la plataforma de una iglesia superior gótica. Es un espacio de reducidas dimensiones, integrado por un tramo rectangular que se cubre con bóveda de arcos cruzados de sección cuadrada, amplio fajón central sobre pilares con pares de semicolumnas adosadas, y ábside con tres plementos independientes de perfil apuntado soportados por dos semiarcos también cuadrados. Los capiteles presentan decoraciones de inspiración vegetal muy esquematizada y simplificada. Los abovedamientos coinciden con los de la ca-



Gallipienzo, San Salvador, exterior de la cripta



Gallipienzo, San Salvador, capiteles del interior de la cripta

pilla de San Jesucristo de La Oliva. Algunas de las marcas detectadas aparecen también en las dependencias del ala oriental de La Oliva, coincidentes en el tiempo con la citada capilla, y, por tanto, en torno al primer tercio del siglo XIII[359].

Aunque ya se han observado pilares con pares de semicolumnas pareadas en la cripta de Gallipienzo[360], será de nuevo en las proximidades de Estella donde muestren ya semicolumnas acodilladas asociadas a bóvedas de crucería. Este es el caso de San Román y Santa Catalina de Cirauqui. La primera, con ábside semicircular transformado en el siglo XVII[361], conserva los dos tramos más occidentales de la nave así como una monumental portada ya gótica, gemela a la de San Pedro de la Rúa en Estella. Los capiteles muestran motivos vegetales de inspiración naturalista, lo que unido a la estilización de los nervios suponen una cronología avanzada, dentro del segundo tercio del siglo XIII. Ya en el siglo XIV, Santa Catalina repite articulación de pilares y bóvedas en una composición planimétrica con ábside poligonal plenamente gótico, lo que demuestra la persistencia dentro de la arquitectura rural de formas arquitectónicas ya en desuso en cuanto a la arquitectura mayor.

De características simplificadas y pocos argumentos estilísticos, los únicos templos rurales del período que muestran planta con tres naves son Santa María de Muskilda, cerca de Ochagavía, y San Miguel de Izaga, en el valle de Izagaondoa. El diseño planimétrico de Muskilda, regular y proporcionado, muestra testero plano que parece transformado. La nave central se cubre mediante bóveda de cañón apuntado con cuartos de cañón en las laterales, en lo que supone una articulación puramente románica. Los pilares muestran grueso fuste cilíndrico rematado por cimacio con bolas sobre el que se monta el pilar cruciforme propiamente dicho. Una articulación similar, aunque algo más avanzada y ligera, aparece en las naves de San Miguel de Izaga, donde bóvedas similares se combinan con cubiertas de madera a dos aguas. Los soportes de ambas recuerdan al templo primitivo del Santo Sepulcro, también de articulación muy simplificada. Son pocos los elementos que permiten datar con cierta precisión su posible cronología. Ambas parten de una articulación planimétrica vinculada a San Miguel de Aralar y el segundo tercio del siglo. No obstante, estilizan los elementos estructurales y adoptan perfiles apuntados, primero en las bóvedas y después, sólo Izaga, en una de sus puertas. Estas articulaciones de las naves ya avanzan hacia el primer tercio del XIII, pudiendo en el caso de Izaga concluirse ya en su segunda mitad[362].

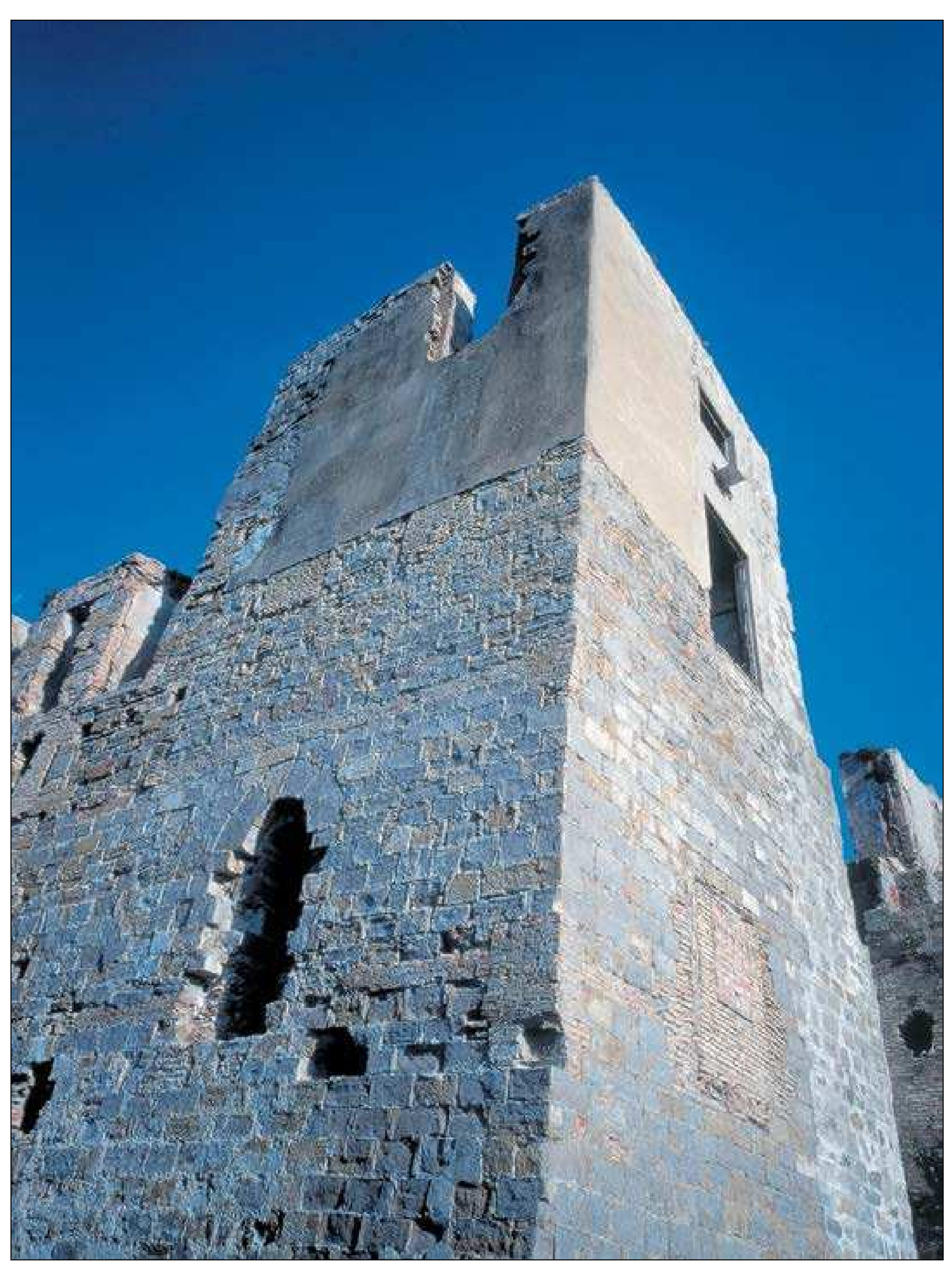
Arquitectura civil

Las iglesias constituyen el legado más destacado del arte románico navarro. Junto a ellas fueron edificadas buen número de construcciones civiles de interés, que en los últimos años hemos podido conocer con nuevas perspectivas. Destacan los palacios reales y episcopales, también las urbanizaciones, torres y castillos, hospitales, puentes y fuentes.

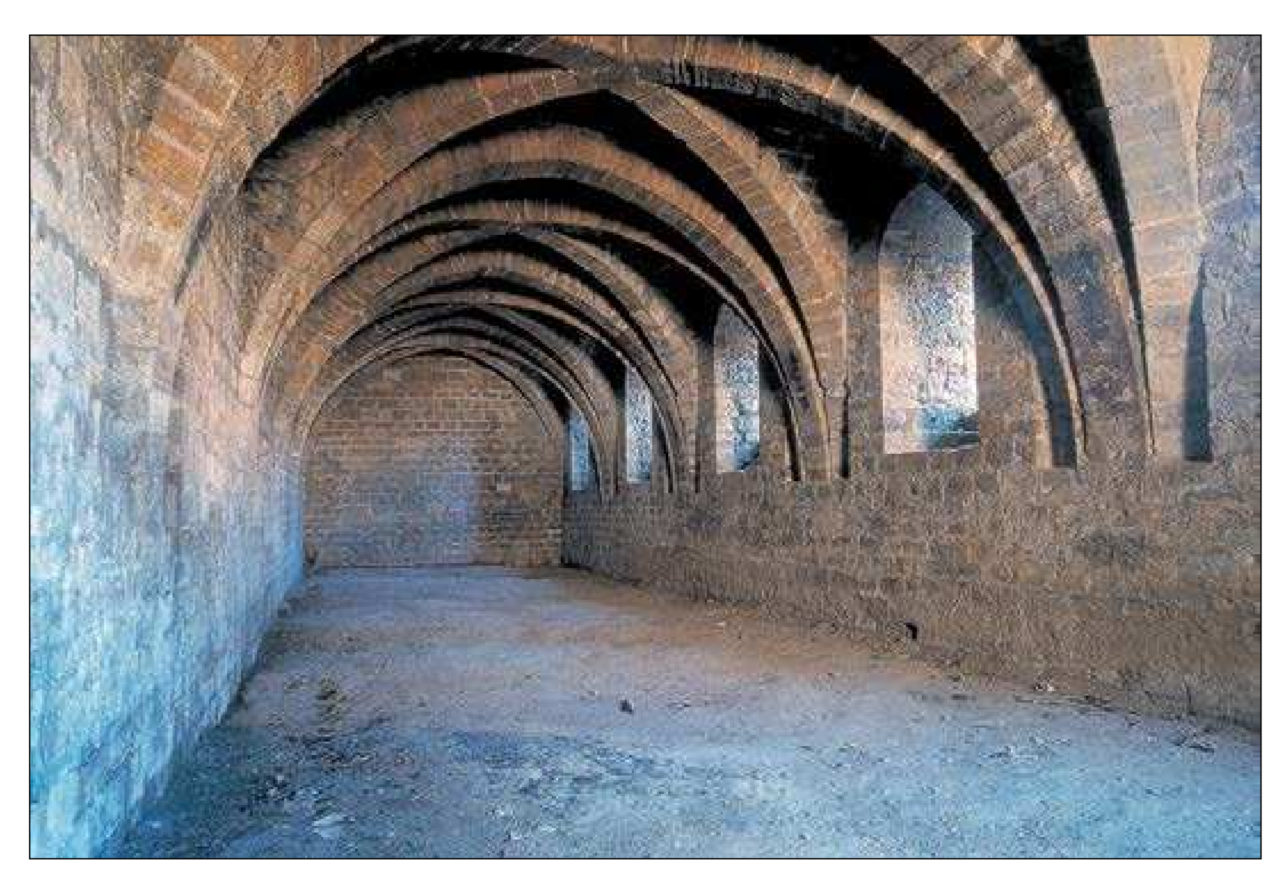
Los palacios de Pamplona y Estella

Recientes intervenciones arquitectónicas y arqueológicas han puesto de manifiesto la importancia del Palacio Real de Pamplona, que ha podido ser visto y estudiado de manera efímera en los últimos años[363]. Hoy en día vuelve a estar oculto dentro de la futura sede del Archivo General de Navarra, al igual que durante siglos lo escondió el palacio virreinal o de Capitanía. Una cuidadosa labor de desmontaje, dirigida por el Servicio de Patrimonio Arquitectónico de la Institución Príncipe de Viana, hizo posible identificar la planta y buena parte de los alzados del edificio románico (habían desaparecido totalmente las cubiertas y las carpinterías). Su planta en L, semejante a la del palacio episcopal, hace de ambos palacios pamploneses un grupo diferenciado en el románico europeo.

El Palacio Real domina uno de los puntos fuertes de la Navarrería. De la documentación se deduce que fue construido a finales del siglo XII por Sancho VI el Sabio (1150-1194) y posteriormente donado por Sancho VII el Fuerte, en 1198, al obispo García Fernández, en reconocimiento de múltiples servicios y especialmente



Pamplona, Palacio Real románico liberado de los añadidos posteriores



Pamplona, Palacio Real, sala abovedada en semisótano

del préstamo de 70.000 sueldos[364]. La donación abrió un espinoso pleito que duraría siglos, en el cual reivindicaban su propiedad tanto la corona como los obispos[365]. Tal situación motivó que el palacio nunca fuese residencia indiscutida de ninguna de ambas instancias, lo que limitó las remodelaciones y adaptaciones. Por ello planta y alzados románicos permanecieron reconocibles pese al paso de los siglos. Tras ciertas mejoras y añadidos bajomedievales, las modificaciones más sustanciales fueron introducidas en la Edad Moderna, cuando quedó como residencia de los virreyes. Se aumentó la altura, se alteró definitivamente la distribución interior y la ordenación de vanos, y se añadieron nuevas dependencias que proporcionaron una imagen totalmente diferente. De ahí que antes de la reciente intervención se pensase que sólo se conservaba del edificio inicial la espléndida bodega abovedada. Como he dicho, en realidad habían perdurado los alzados de muros románicos casi hasta la cornisa, los hastiales, las puertas y cierto número de ménsulas y ventanas que permiten restituir de manera convincente el aspecto que debió de mostrar a finales del siglo XII.

El palacio románico estaba constituido básicamente por una torre de esquina, dos grandes salas con ciertas subdivisiones internas, un patio y varios porches y galerías de madera que completaban su exterior. La planta dibujaba una L. En el ángulo se situaba una torre cuadrangular de dimensiones reducidas (aproximadamente 7,5 m de lado), que sobresalía en altura. Dicha torre se había construido a la vez que las dos grandes naves, que llamamos por comodidad del jardín (brazo occidental) y del río (brazo septentrional). La torre comunicaba con la nave del río, un amplio espacio rectangular de casi 300 m^2 que disponía de dos niveles. El inferior consistía en una espléndida sala abovedada en semisótano, formada por seis tramos separados por arcos fajones y cubiertos por potentes bóvedas de crucería cuyos nervios ofrecen sección rectangular, arrancan del interior de los muros y carecen de

claves. Seis estrechas ventanas abocinadas se abren hacia el río, es decir, hacia la cara norte, lo que lleva a pensar en un destino como bodega. El nivel superior consistía en una gran sala cubierta por arcos transversales de piedra (se conserva alguna ménsula) que soportaban una cubierta de madera. Ventanas rectangulares poco amplias daban a mediodía, es decir, hacia el patio (no se han encontrado vestigios de ventanas hacia el norte). En la parte occidental de la sala se localizaron ménsulas más pequeñas a media altura que hacen pensar en una tribuna o estructura de madera que incluía la escalera que accedía al piso alto de la torre. La nave del río comunicaba directamente con la torre, con el patio, con la nave del jardín y con otra estructura de madera por encima de la puerta de la bodega, que giraba hacia la fachada septentrional, conduciendo a una galería lígnea sobre pilares de piedra asomada al río. La nave del jardín todavía era mayor. Su superficie total superaba los 425 m^2. Carecía de bodega, contaba con ocho grandes arcos diafragma para la cubierta de madera, ventanas al patio e incluía en la zona norte la cocina (aparecieron restos de hollín de una gran chimenea y en esa zona se ubica la pequeña torre de aljibe). Un gran ventanal de iluminación se abría en el muro sur. Ambas naves creaban una fachada angular que enmarcaba un patio con su pozo. Las dos tenían por delante un porche de madera cuyas ménsulas aparecieron en los muros. Los paramentos estaban además animados por contrafuertes correspondientes a los arcos diafragma y por las dos puertas principales, formadas por vanos rectangulares con ménsulas que soportaban tímpanos semicirculares lisos en los que no se ha reconocido decoración pintada. Tampoco los interiores parecen haber tenido otra ornamentación que bandas de color claro en las juntas recorridas por líneas de despiece en tono rojizo.

Eran reconocibles todos los espacios habituales en los palacios románicos: la gran sala o *aula* (en este caso dos), las zonas privadas (cocinas y cámaras en la torre y sus inmediaciones), la bodega y los miradores, que aquí se emplazarían en la galería exterior de la nave del río. Falta sólo la capilla, para la que pueden proponerse dos ubicaciones. La primera, en la propia torre, cuya arquitectura está más cuidada gracias a la presencia de arranques nervados (tuvo bóveda de crucería). El inconveniente estriba en la existencia de otra puerta que daba a la galería exterior, lo que haría de este espacio un lugar de paso. La segunda, en el exterior, donde sabemos que hubo una documentada en época gótica. Es posible que la torre sirviese también para alojar los *regalia*.

El encargo de Sancho el Sabio se encuadra dentro de una política de reforzamiento institucional del reino y su monarquía, recién recuperada la independencia por su padre García Ramírez el Restaurador[366]. Sancho pasó a titularse "rey de Navarra" y no "de Pamplona" como sus antecesores; organizó una cancillería real navarra propiamente dicha, productora de documentos de excelente calidad[367]; inició la utilización de sellos regios[368]; dio nuevo impulso a la acuñación de moneda; y modernizó el fisco mediante el establecimiento de pechas fijas (todavía se recogían muchas en especie, para lo que era preciso contar con grandes bodegas). En esta línea, el palacio proporcionó al monarca a un tiempo residencia y centro estable de poder en la propia capital, hasta entonces dominada por los obispos. De ahí la presencia de la torre como símbolo. Las grandes salas habrían de servir para festejar, conceder audiencias e impartir justicia.

El estudio del conjunto regio ha permitido asimismo identificar en su totalidad el palacio episcopal, una de cuyas dependencias ya había sido señalada por Lambert[369]. Dibujaba planta en L, pero carecía de la torre de esquina (la torre del obispo se encontraba en otro lugar). Todavía están en pie las dos grandes naves, una a oriente y otra al sur, cada una con cuatro arcos diafragma sobre ménsulas molduradas que sustentaban las cubiertas de madera. La oriental también superaba ampliamente los 300 m^2. Tuvo ventanas semicirculares abocinadas, pero sin decorar[370]. La nave meridional parece haber alojado las cámaras particulares y otras dependencias episcopales. La existencia de numerosas mensulillas hace ver que estuvo dividida en dos niveles. Quedan a la vista dos vanos del muro norte, uno de ellos ventana de doble arquillo y tímpano monolítico. Suponemos que hubo otras semejantes en el la-



Pamplona, palacio episcopal románico dentro de las dependencias catedralicias

do sur, luego sustituidas por miradores góticos más amplios (hoy embebidos en el muro)[371]. El espacio que limitaban ambas naves se destinaría a patio con sus correspondientes porches, de cuyas ménsulas quedan restos. Probablemente la capilla estuvo desde el principio cerca del ángulo. No sabemos cuál de los obispos del siglo XII edificó el palacio. La primera referencia escrita data de 1226[372]. La atribución de la capilla a Pedro de Roda es negada por evidencias estilísticas. La única pista para aproximar una cronología la proporcionan las ménsulas de la nave y de la capilla. Sus gruesos boceles recuerdan a los empleados en la iglesia del monasterio cisterciense de Iranzu, fundado por el obispo Pedro de Artajona, lo que llevaría a datar el palacio en el último tercio del siglo XII.

Los dos palacios pamploneses resultan de gran interés, pero desde el punto de vista artístico carecen del atractivo que arquerías, ventanas y elementos escultóricos confieren a otro importante palacio románico, el de la Rúa de Estella. Su estructura es algo más compleja. Consta de una planta en U, con tres fachadas que dan a la calle de la Rúa, a la plaza de San Martín y al río. La más destacable es la de la Rúa, tanto por estar abierta al centro vital de la localidad (la recorre el Camino de Santiago) como por su orientación sur, la más favorable para residencia.



Estella, palacio románico, fachada a la Rúa



Estella, palacio románico, vista de conjunto desde la plaza de San Martín

Dispone de dos niveles. En el inferior, cuatro enormes arcos configuran un espacio porticado, que pudo haberse empleado como *laubia* para administrar justicia. En el piso noble, otras cuatro ventanas iluminan la principal de las estancias[373]. La fachada que da a la plaza tuvo ventanas; al menos dos eran reconocibles antes de la restauración. La tercera fachada pétrea se asomaba al río e incluía la torre, en cuyo ángulo existió también una estructura de madera a manera de tribuna o porche que daba la vuelta hacia la plaza. Desconocemos la ordenación interior.

Mucho se ha escrito acerca de su destino. En los últimos tiempos se conocía como de los Duques de Granada de Ega, título navarro creado en el siglo XVIII. Los argumentos a favor de la pertenencia regia se basan en documentos existentes desde el siglo XIII[374]. Tenemos la certeza de que a comienzos del siglo XIV los reyes poseían y utilizaban como residencia estellesa una casa en la Rúa, que también era habitada por funcionarios reales (concretamente recibidores de la merindad)[375]. No debe confundirse con otro de los palacios regios estelleses, que estuvo con seguridad en otra calle, la que subía a Santa María Jus del Castillo. Han de descartarse las razones de quienes han querido ver aquí una casa de juntas concejil, ya que sabemos que el concejo de Estella se reunía en San Martín, iglesia emplazada al otro lado de la calle. Y poco crédito merece la suposición de haber sido lonja, según algunos perteneciente a Irache, monasterio que alquilaba sus espacios a comerciantes locales: no hay motivos para imaginar que un cenobio benedictino hubiera embellecido así un edificio comercial. En resumen, la hipótesis del palacio real presenta notable verosimilitud. Carecemos de referencias arquitectónicas o documentales que ayuden a fijar su cronología. Puestos a buscar un promotor, Sancho VI el Sabio presenta la trayectoría política más proclive a una obra de este género.

Otras construcciones civiles

El capítulo de la arquitectura civil va mucho más allá de los palacios. Deberíamos iniciarlo con las nuevas urbanizaciones[376]. El entorno de 1100 supuso una renovación sustancial del tejido socio-económico del reino, debido a la creación de burgos de francos, emplazados a distancias adecuadas (al final o a mitad de jornadas de unos 45 km) en el centro de comarcas naturales allí donde el Camino de Santiago había de atravesar ríos importantes: Estella, Sangüesa, Puente la Reina y el burgo de San Cernin de Pamplona[377].

Entre las muchas facetas significativas de estos núcleos no es la menor su importancia desde

el punto de vista urbanístico. Básicamente los procesos consistieron en la imposición de un plan regular sobre un terreno antes deshabitado. Unas son localidades-camino, cuyo plano nacía del reparto de solares a partir del eje de comunicaciones básico, como el barrio de San Martín en Estella. Otras adoptan ordenación geométrica. Se trazaba una calle principal longitudinal, normalmente con una o dos calles paralelas y varios callejones menores transversales, denominados belenas; se escogía el lugar para la iglesia, que solía ubicarse en el centro (Puente la Reina) o en los extremos de la calle principal (Pamplona). Se destinaba en sus inmediaciones un espacio para el mercado y se rodeaba el recinto mediante murallas. Ya en el interior, se distribuían los solares de manera regular, en parcelas que solían rondar los 5-7 m de frente y unos 30 de profundidad. El resultado eran poblaciones normalmente rectangulares o a veces exagonales irregulares (derivadas del tridente de calles que se abría nada más atravesar la muralla, como en San Cernin de Pamplona), adaptadas a la topografía o a circunstancias específicas de cada fundación. Aunque carecemos de documentación similar en Navarra, es admisible pensar que en las labores de agrimensura y reparto de terrenos intervinieron maestros arquitectos, como sucedió en Santo Domingo de la Calzada. Todavía en tiempos de Sancho el Fuerte (1194-1234) se documentan nuevas poblaciones de plano regular, como Aguilar de Codés y Viana.

Acabamos de hablar de los puentes. Se trata de otra de las construcciones fundamentales de época románica, asimismo vinculada al Camino de Santiago. Los monarcas de la segunda mitad del siglo XI (Ramiro I, Alfonso VI) promovieron puentes de piedra en los principales pasos jacobeos. En Navarra la situación fue similar. El mejor del reino, y uno de los más interesantes y mejor conservados de Europa, da nombre a la población de Puente la Reina. Sus más de cien



Puente la Reina, vista aérea



Puente la Reina, puente

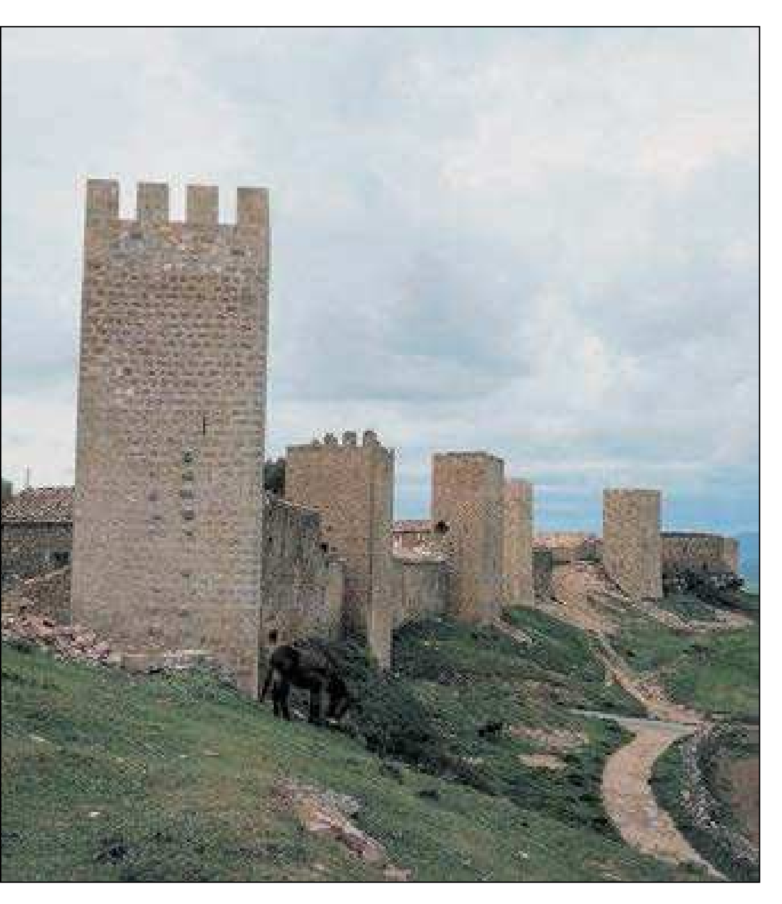
Puente la Reina, puente

metros se reparten sobre seis arcos (más uno enterrado) de longitud y altura desigual, que le confieren su característico perfil alomado. Cuenta con tajamares y aliviaderos en las pilas. Es muy destacable la luz del arco central, de unos veinte metros, mucho mayor que cualquiera de los arcos que conocemos en iglesias navarras medievales. El aparejo irregular (sillar y sillarejo, con las renovaciones habituales en este tipo de obras) lleva a situarlo en la segunda mitad del siglo XI. Debe de ser el *Ponte de Arga* citado en 1085[378]. ¿Quién fue la reina que lo promovió y le dio nombre? Se han barajado básicamente dos identidades: doña Mayor, esposa de Sancho III, y doña Estefanía, esposa de García el de Nájera[379]. El de Puente la Reina sirvió de modelo a otros, como el de la Magdalena de Pamplona. Sin embargo, es muy difícil asignarles cronología, puesto que apenas variaron sus formas a lo largo de siglos[380].

Torres, castillos y fortificaciones navarros de época románica no han sido estudiados con la profundidad que merecen[381]. Como ejemplo de las numerosas torres cuadrangulares independientes podemos citar la de Arellano, con puerta a media altura y estancia abovedada en los ba-

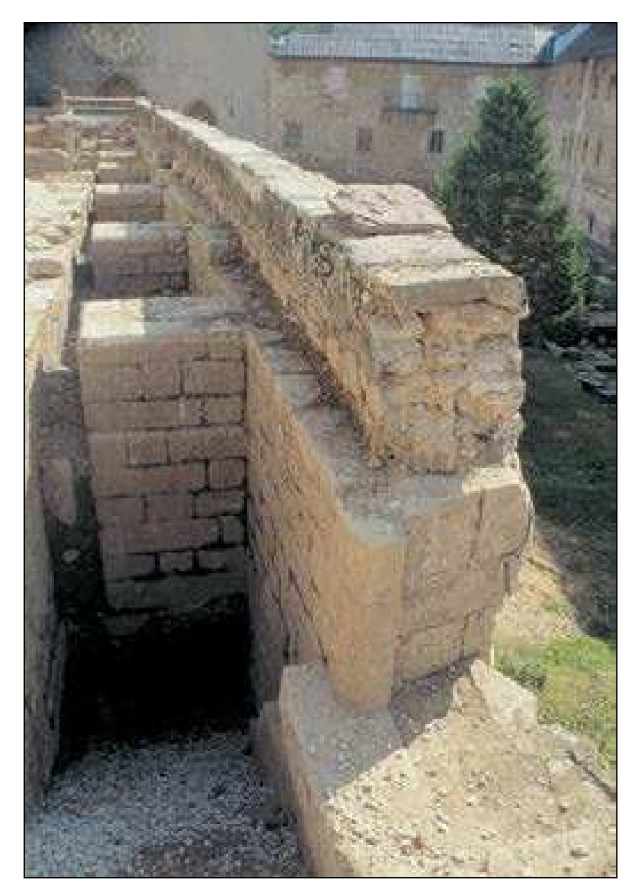


Arellano, torreón





Artajona, recinto amurallado ("el Cerco")



Roncesvalles, muro del antiguo hospital ("la Caritat")

jos. Entre las fortificaciones de poblaciones destaca Artajona, cuyo cerco básicamente se corresponde con el edificado a raíz de la donación a San Saturnino de Tolosa de finales del siglo XI. Lo forman torres cuadrangulares de unos 6 m de lado, abiertas hacia el interior y unidas por cortinas de media altura. Sería muy aconsejable la excavación de lo que parece ser la parte baja de un gran torreón cilíndrico en el espolón occidental del cerro, semejante a otras fortificaciones europeas del siglo XII. Hubo numerosos castillos más complejos, continuamente renovados a lo largo de la Edad Media, lo que dificulta la adscripción de algunos de sus elementos a época románica. Sin embargo, no parecen haberse construido de planta regular antes del de Tiebas, que corresponde ya al siglo XIII.

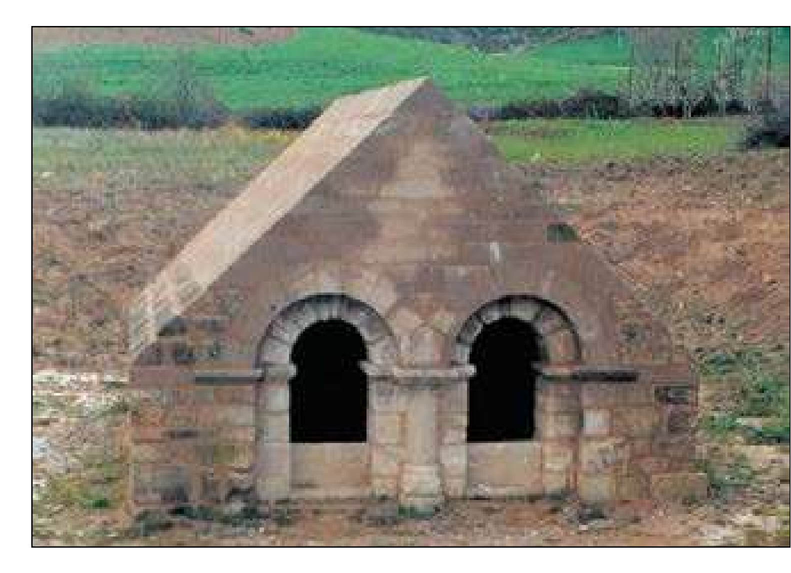
Los hospitales se edificaban en el siglo XI y XII para cumplir una necesidad social y una vocación cristiana: la hospitalidad con los peregrinos y viandantes en general (hospital equivalía a hospedería, no exclusivamente a enfermería). Algunos ejemplos conservados demuestran que generalmente eran edificios de planta rectangular, con arcos transversales de piedra sobre ménsulas y cubiertas de madera. Disponían de una o dos puertas, porque su interior podía poseer una o más estancias, diferenciadas para ambos sexos. El más importante de los hospitales románicos navarros estuvo en Roncesvalles. Conocido durante la Edad Media como "la Caritat", consistía en una gigantesca construcción de unos 550 m^2, partida en dos y con capilla propia. Uno de sus muros todavía es visible en el patio ante la puerta de la iglesia colegial, emplazamiento muy frecuente en este tipo de edificios. Contrafuertes a la altura de los arcos transversales, ventanitas y puertas poco ornamentadas completaban su apariencia. Hace pocos años fue excavado y reconocidos sus alzados, de nuevo tapados por toneladas de piedras y tierra a la espera de algún proyecto que sea capaz de recuperarlos. Fundada la institución en 1127,

la realización del edificio hospitalario dentro del siglo XII parece probable por estar descrito en el poema denominado La Preciosa de comienzos del XIII[382]. Sus formas fueron repetidas en el propio Roncesvalles (Itzandeguía) y en otras localidades (Velate, Larrasoaña, etc.) a lo largo de los siglos XII y XIII[383].

Terminaré con las fuentes románicas monumentales, caracterizadas por presentar un espacio cubierto, con gradas que descendían hasta el nivel del agua. Se accedía a través de dos vanos, siguiendo una muy antigua pauta en este género de edificios, que ordenaban así la circulación diferenciada de quienes llegaban a por agua y de quienes ya salían con ella. La muestra más antigua parece ser la de Artaiz, recientemente recuperada, con arcos de medio punto. Le seguirían otras ya con arcos apuntados y capiteles más tardíos, como Villamayor de Monjardín. Es una lástima que las restauraciones no siempre hayan sabido mantener la apariencia antigua de estos edificios.







Artaiz, fuente románica, fases sucesivas de su restauración

Notas

1 Hay que tener en cuenta que el patrimonio conservado es una parte, sustancial pero parcial, del conjunto de iniciativas arquitectónicas que entonces se promovieron en el marco de los límites actuales de Navarra. Entre los edificios importantes desaparecidos o sustancialmente transformados destacan: San Nicolás de Tudela (reconstruida) y Sangüesa (derruida), Santiago en Puente la Reina (reconstruida en lo sustancial), Santa María de Los Arcos (reconstruida en lo sustancial), el monasterio cisterciense de Marcilla (derruido), San Saturnino de Pamplona (reconstruida), así como parte de las dependencias monásticas de Fitero, La Oliva, Iranzu, Irache y Tulebras.

2 Una aproximación a la vida social y económica del período en Lacarra, 1976, 255 y ss.

3 Martín Duque, 1990, 71.

4 Lacarra, 1976, 257. Esta relativa estabilidad es sólo alterada por los conflictos puntuales con Castilla, que culminan ya entre 1199 y 1200 con la pérdida de Álava y Guipúzcoa. Tras la invasión, el espacio geográfico del Reino coincide con el actual, añadiendo la comarca de Laguardia al oeste y las tierras de Ultrapuertos al norte.

5 Sobre las características y evolución de las ciudades del Reino durante el período ver García Arancón, 1985b, 87-101, y Martín Duque, 1991, 39-53.

6 Aunque no existe un término geográfico fácilmente adaptable a esta realidad artística, en nuestra opinión los principales rasgos del período se perciben en una amplia circunscripción geográfica delimitada al norte por la línea que marcan Bretaña, valle del Loira, Borgoña y los Alpes hasta Provenza. No obstante, en los reinos cristianos peninsulares, este momento artístico va a alcanzar un destacado protagonismo, ya que coincide tanto con la implantación y desarrollo de la orden del Císter, como con el desarrollo urbano de un buen número de ciudades que se van a dotar ahora de importantes construcciones templarias. Nos parece más concreto que el de Europa meridional, donde lógicamente también se integraría la península italiana, y más amplio que lo hispano-languedociano, formulado con notable éxito por Lambert en los años treinta del siglo pasado. Lambert, 1982, 95 y ss.

7 Hay que recordar que la construcción de las naves de San Pedro y Santa María de Olite fueron durante décadas contemporáneas. Es por tanto lógico que sus alzados, independientemente del proyecto planimétrico y su correspondiente espacio interno, muestren numerosos vínculos léxicos.

8 De la influencia emanada sobre todo de la abacial de La Oliva no se debe deducir un papel innovador genérico por parte de la orden del Císter. De hecho, la concepción arquitectónica de este templo se entiende mejor en el marco de la arquitectura suroccidental (cisterciense o no), que en el de la propia orden. En este sentido, parece esclarecedor que la abacial de Iranzu, mucho más vinculada a la tradición constructiva del Císter borgoñón, se muestra arcaizante y exótica en el marco de la arquitectura navarra contemporánea. Así pues, dado que las características de la “arquitectura cisterciense” no son en modo alguno homogéneas, su valor colectivo como agente movilizador queda limitado en beneficio de la propia impronta de cada uno de los edificios concretos.

9 Esta relación geométrica de los diferentes elementos arquitectónicos se denomina razón perfecta agustiniana o modulación *ad cuadratum*. Son varias las proporcionalidades que la integran: 2/2 (cuadrada), 3/2 (sesquiáltera), 4/2 (dupla). MERINO DE CÁCERES, 1991, 120. Su presencia en la definición de la altura de las construcciones cistercienses se ha considerado como uno de los cánones geométricos preferidos por los maestros de la orden. SIMSON, 1980, 68 y 251, nota 67. No obstante, los templos cistercienses solían limitar la altura de la nave central, que habitualmente no duplica su anchura. Hacia 1200, para el Pseudo-Aristóteles, "en todas las cosas y no sólo en el mundo sonoro, se encuentran las proporciones fundamentales de la mitad y el doble, del tercio y del cuarto. No sólo se escuchan, se ven". Esta relación entre la proporcionalidad numérica y la musical aparece bien ilustrada en los escritos del propio San Bernardo y de los miembros de la orden más sobresalientes. BRUYNE, 1958, II, 118, y III, 55 y ss. Análisis matemáticos más detallados sobre la proporcionalidad basada en el doble cuadrado en GHYKA, 1986, 209-214.

10 Este tipo de lucido, claro con los sillares marcados en ocre o gris oscuro, luego era sucesivamente repintado. Huellas de lo que parecen revestimientos antiguos se observan en el último tramo de la abacial de La Oliva y sobre la cúpula del cimborrio de Irache.

11 Esta terminología ha sido utilizada siempre como caracterización de unas bóvedas de diseño y perfiles todavía poco evolucionados. De este modo quedan diferenciadas de las bóvedas de crucería típicamente góticas. Aunque estructuralmente ambas son parecidas, su fisonomía muestra algunas diferencias interesantes; así en las bóvedas de arcos cruzados éstos son de medio punto, sus poderosas secciones parten del cuadrado o el círculo, raramente la clave adquiere autonomía respecto al despiece de los arcos y los plementos enjarjan directamente sobre los muros laterales. De hecho, las bóvedas de crucería suponen una estilización y sistematización manifiesta de las estructuras arquitectónicas presentes en los templos navarros de la época.

12 El profesor Crozet fue el primero en analizar de manera monográfica su difusión en Navarra y Aragón. CROZET, 1971, 257-267.

13 JANTZEN, 1982, 41.

14 LAMPÉREZ, 1905, 295.

15 El arco apuntado románico surge de la división de la hipotética base del arco en tres segmentos iguales, de ahí también su denominación como arco terciario. La progresiva subdivisión de esa base imaginaria en cuatro o cinco segmentos y la adopción como centros de las divisiones más extremas acentuaban progresivamente el apuntamiento de los arcos. Estos se convertían en alancetados cuando los centros de las dos semicircunferencias generatrices estaban ya fuera de la propia base del arco. Sobre algunos aspectos de la difusión del arco "a todo punto" por Inglaterra o Borgoña, ver SIMSON, 1980, 75-76, nota 93.

16 El hispanista francés Elie Lambert fue el primero en estudiar de manera agrupada y sistemática esta configuración de los pilares, bautizándola con el exitoso término de pilar "hispano-laguedociano", y por extensión "escuela hispano-languedociana". LAMBERT, 1982, 95 y ss. Los ejemplos ultrapirenaicos citados son las abaciales de Flaran y Fontfroide; no obstante, su fisonomía final es diferente a los ejemplos hispanos. Unos años después profundizó en sus raíces hispanas el profesor Leopoldo Torres Balbás, fijando el límite geográfico y cronológico de las obras afectadas. TORRES BALBÁS, 1946, 274-308. A pesar del escaso relieve de lo "languedociano" el término se ha seguido utilizando en buena parte de la historiografía moderna. Ver por ejemplo YARZA, 1980, 203, y AZCÁRATE, 1990, 22-29.

17 Aunque de forma tardía, manifiestan la misma articulación cruciforme y acodillada de la mayor parte de los soportes del primer gótico del norte de Francia, que, por otro lado, permanecerá vigente en algunas construcciones navarras ya plenamente góticas.

18 En la Edad Media no había nociones de cálculo sobre resistencia y dimensionado de los elementos estructurales del edificio. Su desarrollo, estilización y progresiva reducción dependían de las experiencias acumuladas por sucesivas generaciones de maestros. CASTRO, 1996, 32-33.

19 Este tipo de arcos se traza mediante la división del segmento base en tres partes iguales. Desde los dos centros interiores se trazan los semiarcos contrarios con un radio equivalente a los dos tercios del segmento base, conformando así el perfil de la composición. Se conoce como arco terciario o a todo punto. Su origen se ha situado en Cluny, su difusión inicial afectó principalmente a Borgoña y sus confines, generalizándose en edificios iniciados o construidos en la primera mitad del siglo XII. OURSEL, 1987, 474-477.

20 En cada uno de los edificios se establecerán los vínculos estilísticos y relaciones con otras zonas y edificios más o menos contemporáneos. Para más detalles sobre la génesis estilística del período y los diferentes tratamientos dados por la historiografía a la interpretación del período ver MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

21 La vinculación borgoñona ya fue apuntada por KUBACH, 1972, 160.

22 De los monasterios cistercienses navarros, Fitero aparece ya vinculado al Císter en 1145, y de él nacerá La Oliva, integrado en la orden entre 1149 y 1150. Unos años antes, en julio de 1147, se constata la presencia en Tudela de la comunidad que dará origen al monasterio de Tulebras. En torno a 1160 se funda el desaparecido monasterio femenino de Marcilla, cuyos escasos restos (numerosos sillares y tracerías) vinculan tanto al presente período como al gótico pleno. Ver MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa. Y en 1179 hace lo propio el monasterio de Iranzu. Durante el siglo XIII aparecen también vinculados al Císter los monasterios de Leire y Santa María de Salas de Estella.

23 A la muerte de San Bernardo en 1153, aparecen adscritas a la Orden 351 abadías, que serán 523 en 1200 y 651 en 1250. LEROUX-DHUYS, 1999, 96. Para la historia de la Orden ver por ejemplo LEKAI, 1987.

24 La *Carta Caritatis* de 1119, verdadero instrumento jurídico que articulaba el desarrollo y evolución de la Orden, establece que "cada monasterio será en lo espiritual idéntico a todos los demás como si se tratase de una sola comunidad que vive dispersa en varios monasterios". ÁLVAREZ PALENZUELA, 1978, 19.

25 Un resumen del origen y principales instituciones de la Orden en *Ibídem*, 19-22 y CONTEL BAREA, 1966, 28-36

26 Para todos estos aspectos ver por ejemplo LEKAI, 1987, 345. Lógicamente la prohibición parece señalar la existencia de

un uso, costumbre o petición de permiso. En todo caso, las prohibiciones de los capítulos generales se repiten, dando a entender la existencia de numerosos incumplimientos. Así en 1182 se obliga en un plazo de dos años a sustituir las ventanas de vidrio pintado, en 1213 se limita la fabricación de pinturas y esculturas a la imagen de Cristo, en 1240 se ordena retirar todas las figuras agregadas a los altares, etc. Durante el siglo XIII se observa ya una evidente relajación en cuanto a las prescripciones y su cumplimiento.

27 Algunas de las ideas artísticas de San Bernardo aparecen en la *Apología a Guillermo*. Ver por ejemplo LUDDY, 1963, 110-122. En ella se critica la presencia de decoraciones superfluas dentro exclusivamente de los ámbitos monásticos. Sin embargo, sus preocupaciones estéticas son mucho más complejas, mostrándose partidario de una arquitectura creada a partir de abstracciones proporcionales y matemáticas que entroncan con la música. Ver BRUYNE, 1958, II, 118. Por lo demás, su concepción de la arquitectura va a ser compartida por un buen número de órdenes monásticas de los siglos XII y XIII. Cistercienses, cartujos, premonstratenses, grandmontanos, mendicantes y frailes menores muestran en sus disposiciones y recomendaciones un acentuado espíritu utilitarista y pragmático. De hecho, los términos que más frecuentemente aparecen son los de *necessitas et simplicitas* frente a *superfluitas et curiositas*. BRUYNE, 1958, I, 144-151.

28 La fijación estricta de un modelo constructivo común aporta a los cenobios cistercienses una característica uniformidad. Sus principales características en BRAUNFELS, 1974, 140-142, doc. XII.

29 Así queda patente en sendos documentos fechados en 1145 y 1147. Su nacimiento es similar al de Veruela. Ver resumen crítico de estos primeros documentos de la historia del cenobio en MARTÍNEZ ÁLAVA, 1999. La documentación del monasterio en MUNITA LOINAZ, 1984 y 1995.

30 DAILLIEZ, 1987, apéndice V, 176.

31 *Ibídem*, 172.

32 Entre las donaciones reales destaca Oliva, Castelmunio y Encisa (1150) y Carcastillo (1162-64), así como la protección de las monarquías tanto navarras como aragonesas (1154). También se conservan algunos indicios relacionables con la participación en las obras de Sancho el Fuerte. Bulas papales de confirmación patrimonial se fechan en 1152 (tras la propia fundación del cenobio), 1162 (previa al inicio de las obras del monasterio) y 1187.

33 El documento completo en MUNITA LOINAZ, 1984, 54, doc. 9.

34 El presbiterio alcanza unos 8,5 metros de anchura por casi 11 de profundidad; se divide en dos tramos prácticamente iguales de unos 5 metros de longitud. Las capillas laterales cuadradas miden también alrededor de 5 metros de lado.

35 Flaran, batería de cinco ábsides semicirculares; Senanque y Le Thoronet, batería con el central semicircular y los laterales rectos al exterior y semicirculares al interior.

36 Valbuena, batería de cinco ábsides, los extremos cuadrados y el resto semicirculares; Sacramenia, cinco ábsides escalonados con el central semicircular y los laterales planos al exterior y semicirculares al interior. Algo más avanzados, los de Las Huelgas y Matallana muestran batería de cinco ábsides, el central poligonal y los laterales planos.

37 El inicio de las obras de este monasterio gallego se sitúa hacia 1185. Ver VALLE, 1982, I, 48-49.

38 Esta relación ya fue apuntada por Lambert. Ver LAMBERT, 1982, 112. Incluso concuerdan sus dimensiones generales, con 70 metros de longitud total y 40 del crucero, URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, IV, 28. La primera piedra de la abacial castellana fue colocada el 20 de marzo de 1179. DE LA CASA y TERÉS, 1982, 49.

39 Las naves miden hasta el crucero aproximadamente 51,5 metros, por 24 de anchura total. Desde los formeros y fajones, los tramos de la nave central forman rectángulos de 10 por 7,2, mientras que los de las laterales alcanzan 5,5 por 7,2. Supera por unos metros la longitud de la nave mayor de la catedral de Pamplona y de la abacial de Fitero.

40 Para algunos autores las ventanas de Santo Domingo de la Calzada, como las de Irache, son copias de las de La Oliva, si bien las características semejantes de otros elementos las convierten prácticamente en contemporáneas. URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, IV, 30. La construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada se inició en 1158; los vanos de la capilla axial se debieron de construir en las primeras fases constructivas, quizás para 1172. Ver MOYA VALGAÑÓN, 1991, 47 y ss. También se han observado este tipo de vanos en Santiago de Agüero (Zaragoza) y San Juan de Ortega (Burgos). BANGO, 2000, 133, nota 307.

41 Para la cronología de Valbuena no hay referencias documentales sino exclusivamente valoraciones estilísticas. Así se ha situado el inicio de las obras entre 1163 y 1186 (ANTÓN, 1942, 12), no antes de 1165 (BANGO, 1985, 434), hacia 1190 (LAMBERT, 1982, 102-104) o hacia 1200 (BANGO, 1994, 188).

42 Esta clave se identifica con las armas de Sancho el Fuerte.

43 Como veremos posteriormente, en Tudela estos agujeros son mucho más frecuentes y generalizados. En La Oliva da la impresión de que aparecen en la última fase de las obras. Las cubiertas de la abacial son trasdosadas y conservan al exterior la tradicional capa de lajas de piedra, de tal forma que los citados agujeros no se muestran fuera. Tampoco da la impresión de que su finalidad fuera soportar lámparas, sogas de campanas o satisfacer otras necesidades auxiliares. En la abadía de Loc-Dieu (Midi) agujeros parecidos (58 en total) se han relacionado con un recurso técnico para mejorar la acústica de las abaciales conocido como "las ánforas de Vitrubio". Según este uso propio de la arquitectura clásica, vasijas de cerámica en forma de ánfora, con una profundidad de 10 a 35 cm se sumergían entre el cascajo de la bóveda comunicándose al interior mediante un discreto orificio. LEROUX-DHUYS, 1999, 61. ¿Es ésta la finalidad de los agujeros de las bóvedas de La Oliva? Sólo la restauración de las cubiertas podrá aportar una respuesta concreta a esta sugerente cuestión.

44 Curiosamente, se puede relacionar también con un cimacio y con un capitel (este está junto a otros vegetales del grupo de los relacionados con La Oliva) de Santo Domingo de la Calzada, en lo que parece una relación más compositiva e iconográfica que estilística.

45 Sus características coinciden con el del refectorio de Huerta. Al parecer, la parte alta de esta magnífica estancia gótica se inició en torno a 1223. BANGO, 1985, 443.

46 Como sabemos, la localización del claustro al norte o al sur de la iglesia abacial no responde a normas fijas, sino a la determinación del terreno y los cursos de agua. En La Oliva es-

ta determinación hidráulica fue advertida desde antiguo. LARUMBE, 1930, 12.

47 Un análisis completo de todas las estancias en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

48 La sala capitular de l'Escale-Dieu se ha fechado en los últimos años del siglo XII y los primeros del XIII. LE NAIL, 1998, 52.

49 El carácter de grupo de las salas capitulares de La Oliva, Veruela y l'Escale-Dieu lo apunta por vez primera Elie Lambert, que las consideraba obra del mismo taller. LAMBERT, 1982, 108. La sala capitular de Veruela es algo mayor, con 13 metros de longitud por 9,3 de anchura, mientras que las medidas de l'Escale-Dieu se aproximan a 11 por 9 y las de La Oliva superan ligeramente los 10 por 8. La altura de las tres se sitúa en torno a los 3 metros.

50 Ya Torres Balbás observó la relación de Sacramenia con l'Escale-Dieu, Veruela y La Oliva. TORRES BALBÁS, 1944, 224.

51 De hecho, el primer sillar, sobre el cimacio del capitel, es común a todos los arcos, demostrando que su encuentro ha sido perfectamente estudiado y proyectado.

52 El arco interior de la puerta fue añadido para reforzar el arco de la puerta durante la construcción de las bóvedas de la panda oriental del claustro (segundo tercio del siglo XIV).

53 MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

54 Sobre todas las dependencias que forman el primer piso del ala del capítulo se levantó el dormitorio medieval. Además de la escalera de acceso conserva el arranque de sus muros perimetrales, la huella de sus cubiertas, numerosas ventanas y varias ménsulas muy deterioradas.

55 Es más longitudinal que la sala capitular, con la que comparte la altura de sus bóvedas. Mide casi 13 metros de longitud por los 8 de anchura correspondientes a toda la panda.

56 Entre las concomitancias concretas se pueden citar las columnas con grandes capiteles cuadrados que acogen todos los apeos, la decoración de los propios capiteles y las secciones de los arcos cruzados. Estas novedades se observan también en Veruela, Huerta o Poblet. Su origen se remonta a la cabecera de la abacial de Saint Denis (1140-1144). Como se verá también a la planta de la girola de Fitero, los elementos comunes no establecen en modo alguno una relación directa entre los edificios citados, notablemente alejados tanto en el tiempo como en el espacio, sino una relación estilística que viajaba en la experiencia, la formación y los cuadernos de los maestros. Su antigüedad respecto a La Oliva ilustra perfectamente la vigencia de las formas respecto a su fase creadora. Da pues la impresión de que si el eco foráneo no es de primera mano, los progresos estilísticos se van introduciendo de forma lenta y progresiva, y siguen *vivos* durante generaciones de canteros y maestros.

57 La articulación general de la capilla recuerda al presbiterio de la iglesia abacial. Sin embargo, la composición poligonal y los plementos independientes de la capilla facilitaban que, a pesar de su baja altura, se abriera el cuerpo de luces absidal. El presbiterio de la iglesia abacial, con sus notables dimensiones, no exigía una solución similar, adaptándose consiguientemente a la tradición constructiva románica. Hay que tener en cuenta además que entre la composición planimétrica de ambos templos pasan varios decenios, espacio cronológico suficiente para justificar la diferente concepción estilística de ambas construcciones. En todo caso una solución parecida a la de la capilla se observa ya en el absidiolo central de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, cuya obra se inicia, como ya se ha apuntado, en 1158.

58 Del antiguo refectorio se conservan su fachada al claustro, la mitad de sus muros perimetrales, los arranques de los arcos diafragma, un vano y la huella de las cubiertas. Estos restos se complementan con una descripción del último cuarto del siglo XIX en la que se refiere que "el Refectorio es todavía el antiguo, todo él de fábrica sólida de sillarejo: tiene más de 35 varas de longitud y unos diez de cuadro y sostienen su bóveda ocho valientes arcos apuntados". MADRAZO, 1886, III, 324. En metros, los datos de Madrazo supondrían 27,5 metros de longitud por 7,8 de anchura. Ciertamente la anchura de los restos conservados es casi de 7,8 metros. Dentro de su tipología y dimensiones se pueden citar los refectorios de los monasterios cistercienses de Rueda en Zaragoza o Valbuena en Valladolid. También debía de ser parecido a los muy transformados de Fitero y Veruela.

59 Como en el resto de edificios que integran el capítulo, la evolución cronoconstructiva de cada uno de ellos se ha establecido mediante la interrelación de variados datos y facetas de conocimiento: el análisis de la documentación conservada, la historia y la evolución patrimonial del cenobio, las tradiciones constructivas de la Orden, las vinculaciones formales del templo con otros de cronologías más seguras, el análisis de las marcas de cantería y de las características de la piedra, y finalmente el establecimiento preciso de las diferentes fases constructivas en relación con la lógica arquitectónica medieval. Los detalles de estas complejas interrelaciones, el análisis documental y de marcas de cantería, y los elementos puntuales que permiten identificar paso a paso la evolución constructiva del edificio, en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

60 La hipótesis sobre el protagonismo en la primera fase constructiva de las partes bajas de las abaciales de Fitero, Veruela y La Oliva fue esbozada por Crozet, en sintonía con los descubrimientos arqueológicos realizados en cuanto a la evolución de las obras de Cluny III. CROZET, 1970, 298. En el lado norte del hastial occidental, el zócalo no tiene continuidad en los diseños superiores de los muros. Este cambio en la concepción de los muros confirma que primero se construyó el zócalo completo del hastial, mientras que la definición de los alzados del ángulo septentrional fue realizada ya con una concepción planimétrica y arquitectónica diferente a la inicialmente prevista.

61 Los datos y referencias documentales de este resumen de la historia del monasterio están tomados de la *Tabla antigua*, repertorio documental reunido por el abad Lope de Gallur en 1352. Se afirma que la iglesia se consagró en 1198, habiendo durado los trabajos 34 años. ARIZMENDI, 1836, 8. En el mismo documento se refiere también que la capilla exterior fue consagrada el 6 de septiembre de 1140. Este dato nos puede servir como referencia en cuanto a la valoración del grado de verosimilitud que se puede otorgar al prontuario, ya que, como se ha expuesto anteriormente, en esa fecha todavía no estaba fundado el monasterio. Lógicamente este "error" no invalida el resto del documento, sino que induce a utilizarlo con mucha prevención.

62 En 1162 se clarifica la posición del monasterio dentro de la Orden y su nueva filiación. En ese mismo año se documenta el respaldo pontificio y la donación de Carcastillo por parte del rey de Navarra, refrendada en 1164 por el de Aragón.

63 En un estudio comparativo entre las marcas de cantería detectadas en los cenobios de Fitero, La Oliva y Veruela, se comprobó que aproximadamente un tercio de las señales recogidas en La Oliva aparecían también en Veruela. Ver JIMÉNEZ ZORZO y otros, 1986, 134-136.

64 Han sido catalogados como dentro de un segundo impulso constructivo. Ver BANGO, 2000, 147.

65 Da la impresión de que en la década de los 90 las obras de esta parte de la iglesia estaban ya concluidas o por lo menos paralizadas, ya que es entonces cuando se comienzan a documentar inversiones del excedente monetario del monasterio. Además, y distribuyendo lo construido de manera temporalmente lógica, lo cual no puede más que ser hipotético y orientativo, la cabecera se construiría en unos veinte años, mientras que el resto de la iglesia y buena parte de las dependencias se levantarían en unos treinta. En la primera fase de la fábrica se censan unas 40 marcas de cantero distintas, mientras que en las demás son unas 110. Da la impresión de que el número de operarios, asociado al trabajo de legos y monjes era más importante en este segundo momento, por lo que la capacidad de trabajo se supone también mayor.

66 Esta información se deduce de cruzar los datos que aportan BRAVO, 1648, s. p., y MORET, 1890, IV, 432. Ver MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

67 Además de los escasos restos conservados, la topografía claustral de los cenobios benedictinos no muestra una regularidad y sistematización tan acusada como los cistercienses, por lo que a la luz de los elementos conocidos es imposible realizar una reconstrucción exacta de su definición práctica durante el primer tercio del siglo XIII.

68 LACARRA, 1965, 196 y 206, doc. 181 y 189. En Irache estas son las únicas confirmaciones de bienes documentadas durante el siglo XII.

69 Las propiedades del monasterio se rentabilizaban mayoritariamente por medio de su cesión a censo. Esta tendencia, propia tanto del siglo XII como del XIII, únicamente se interrumpe entre 1186 y 1204, fase en la que se documentan once compras, superando las realizadas en el resto del siglo XII y la primera mitad del XIII. *Ibídem*, 206-238. Entonces la abacial estaba inequívocamente en construcción por lo que las compras serían el resultado de ciertos excedentes monetarios que se orientaban a acrecentar el propio patrimonio del cenobio.

70 Ciertamente sacudió las conciencias de los potenciales donantes ya que en los años 1211 y 1212 se documentan el máximo de donaciones de la historia del cenobio. *Ibídem*, 276 y ss.

71 Ver capítulo correspondiente de esta misma obra.

72 La longitud de la nave central, desde el muro de los pies al cilindro absidal se acerca a los 45 metros, mientras que el crucero, al igual que la achura total de las naves, se sitúa entorno a los 20. La anchura de la nave central es de unos 8,5 metros, por 5 de las laterales. Si para la anchura de la central se toma la medida englobando a los formeros, los 10 metros resultantes suponen la suma de las laterales. A la longitud total del interior del templo se añade el gran pórtico occidental con sus prácticamente 10 metros de longitud. Siguiendo estas cifras parece advertirse que el módulo compositivo de la planta parte de un cuadrado de alrededor de 10 metros de lado.

73 El diámetro de los centrales equivale a más de un tercio de la anchura de la nave mayor, y prácticamente iguala la de las naves laterales; por su parte, los muros son también tan gruesos que hacen innecesaria la presencia sistemática de contrafuertes externos.

74 Este aspecto fue notado por vez primera en *CMN*, II*, 306.

75 Para un análisis más detallado de su adscripción estilística y sus relaciones con otras construcciones, ver MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa

76 A pesar de que sus dimensiones son más monumentales, responden de forma proporcional a las características compositivas de Irache. La nave tiene tres tramos que desembocan en un pequeño crucero. Remata el conjunto la cabecera, con un gran ábside central y dos laterales más pequeños. Cada tramo de la nave sigue, como en Irache, un módulo cuadrado. De su progresiva subdivisión nacen los brazos del transepto (mitad) y los ábsides laterales (un cuarto).

77 Este extremo ya fue observado por LAMPÉREZ, 1905, 41. Para hacernos una idea del aspecto de los alzados de este primer proyecto basta con ver el interior del crucero de San Prudencio de Armentia. Esta basílica alavesa va a ser citada con asiduidad en cuanto a las características interiores del cimborrio de Irache, con quien guarda indudables lazos.

78 Celosías como estas se observan también en el muro de la epístola, las capillas absidales menores y el presbiterio. *CMN*, II*, 309. Conectan con el sentido y la composición básica de las conservadas en la catedral de Tudela.

79 De una narración de mediados del siglo XVII se desprende que se trabajaba en ella en 1597. IBARRA, 1939, 122.

80 MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

81 Las de la nave central son cuadradas, mientras que las de las laterales son aspadas. En su composición geométrica coinciden con las del crucero, si bien las caras de encuentro de éstas son más estrechas que los propios semiarcos cruzados. Por esta razón, el último sillar de uno de los arcos cruzados presenta una muesca que acoge y refuerza, al modo de un rompecabezas, el enjarje con el otro semiarco.

82 Para Lambert la obra descubre el trabajo de un arquitecto inexperto. LAMBERT, 1982, 126. Para Íñiguez se debe a "un mal conocimiento de las bóvedas de crucería, con la consiguiente aplicación deficiente". URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, IV, 71. Hay que tener en cuenta que nos encontramos ante unas de las primeras bóvedas de arcos cruzados construidas en Navarra. Como en Fitero, parece pues natural que todavía la interrelación de plantas, arcos, soportes y bóvedas no esté perfectamente sistematizada.

83 Aunque presentes en la propia cabecera de Irache, y también como veremos en Tudela y Sangüesa, los óculos como cuerpo de luces de las naves no son frecuentes. En la península ibérica se observan en la catedral de Cuenca y en los monasterios de Valbuena y Moreruela, si bien su presencia no es sistemática; algo parecido sucede en la parroquial de San Pedro de Olite. Probablemente por influencia de Irache este es el sistema de iluminación adoptado en la parroquial de San Miguel de Estella, si bien su cronología es notablemente posterior. En otras tipologías, el resultado recuerda por ejemplo a las arcadas del claustro de la catedral de Tarragona, cuyos tímpanos también aparecen horadados por pares de óculos.

84 Ver por ejemplo los alzados de la catedral de Angulema, Nôtre-Dame de Fontevrault o la catedral de Angers. También se

observa una galería parecida en las naves laterales de la catedral de Saint-Pierre de Poitiers cuyos muros se fechan en el último tercio del siglo XII. BLOMME, 1993, 246 y ss. La nave de la catedral de Burdeos también muestra dos niveles de galerías fechados en la segunda mitad del siglo XII. GARDELLES, 1992, 70. Un análisis completo de la evolución de la tipología desde lo anglonormando hasta lo navarro o borgoñón pasando por la arquitectura del suroeste o la Isla de Francia y su desarrollo en el gótico, en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

85 Algunos de los tramos acogen en el hueco del formero tracerías decorativas de raigambre ya gótica. No obstante la articulación general de los tramos es similar a Irache.

86 En la primera fase, junto a la construcción de parte de la cabecera, da la impresión de que se contemplaba ya la construcción del cimborrio. La composición de los torales orientales parece remitirnos a una estructura sobre trompas plenamente románica. Durante la segunda fase se añaden columnas en los codillos para acoger los soportes integrados por los evangelistas. Su estilo concuerda con las claves figuradas del crucero y primer tramo de la nave central. La adición de capiteles al soporte de los evangelistas parece indicar ya la presencia de una hipotética bóveda de arcos cruzados, similar probablemente a la de los brazos del crucero. La fisonomía proyectada para el cimborrio en esta segunda fase de las obras debía de ser parecida a la de San Prudencio de Armentia.

87 Un análisis completo de todos los elementos conservados, así como una interpretación arqueológica del conjunto, en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

88 La posibilidad de que la bóveda medieval de Irache mostrara arcos cruzados ha sido apuntada en varias ocasiones, aunque, aun constatando la existencia del arranque de los nervios sobre los capiteles de los evangelistas, se defendió siempre, bien su posible traza musulmana, URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 206, y IV, 66; bien su construcción sobre trompas al modo románico, *CMN*, II*, 308.

89 Como factores comunes podemos citar el arco apuntado de embocadura, la breve bóveda apuntada subsiguiente, los dos óculos simétricos como cuerpo de luces, el pasadizo inferior perimetral y las aberturas laterales de comunicación.

90 Esta relación ya fue apuntada en los últimos años del siglo XIX. LAMPÉREZ, 1905, 40-41. Sin embargo, el cimborrio de Irache reproduce la misma estructura, pero despojada de toda carga decorativa así como muy simplificada tanto en su desarrollo externo como interno.

91 Curiosamente, sobre ella, las cinco pequeñas ventanas que adaptan su longitud al apuntamiento de la bóveda muestran el tradicional perfil semicircular. Esta asociación muestra cómo ambos perfiles convivieron en un mismo momento constructivo. El apuntamiento de la portada quizá se pueda relacionar más con factores constructivos y pragmáticos que estilísticos.

92 De la torre sur sólo queda la puerta que debía dar paso a la escalera; se encuentra al final de la nave de la epístola, abierta simétricamente a la de la torre efectivamente construida. El proyecto debía de ser parecido al de la fachada de la catedral de Evora (Portugal); construida en dos fases, el proyecto inicial data del último cuarto del siglo XII y fue consagrada el 1204. DIAS, 1994, 64-67.

93 Los restos de las dependencias medievales han acogido usos tan diversos como vivienda (antigua cocina), almacén y bodega (refectorio), o cine (antiguo dormitorio y sala de monjes).

93 La primera noticia documental de la comunidad religiosa data de 1140 y la sitúa en el monte Yerga (a unos 15 km de Fitero). Tras su traslado a Niencebas (a unos 5 km de Fitero), se asienta definitivamente en su actual emplazamiento en 1152. La adscripción de la comunidad al Císter queda documentada a partir de 1145; desde entonces el abad Raimundo (San Raimundo de Fitero) y su comunidad muestran una enorme capacidad expansiva, cuyo resultado son las fundaciones de La Oliva y Veruela (ambas poco antes de 1150), y años después de la orden de Calatrava (1158). El traslado del abad y la mayor parte de la comunidad a Calatrava dejó prácticamente vacío el antiguo monasterio que debió ser refundado bajo el abaciado de Guillén (1161-1182). Más sobre este tema en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

95 En 1141 se documenta una donación de Pedro Tizón, abuelo de don Rodrigo y señor de Cadreita. En 1214 se documenta otra donación del propio Rodrigo Jiménez de Rada.

96 En la bula emitida por Inocencio IV en 1247, el papa concede 40 días de indulgencias a los que visiten la iglesia "ya como reverencia a María la Virgen, en cuyo honor está dedicada, ya también en consideración del venerable hermano nuestro, el Arzobispo de Toledo, el cual se dice que la había construido de su propio bolsillo". GORROSTERAZU, 1925, 469, doc. 178.

97 Las dos del crucero sur y la más meridional de las radiales fueron parcialmente destruidas para construir la nueva sacristía a fines del siglo XVI. *CMN*, I, 167.

98 A mediados del siglo XII, la abadía de Clairvaux reformó su cabecera recta, construyendo la primera girola con capillas radiales del mundo cisterciense. BRAUNFELS, 1974, 148. Es la respuesta lógica a una acuciante necesidad de altares y capillas, dado el crecimiento de las propias comunidades monásticas y sus correspondientes usos litúrgicos. La propuesta de Claraval no hace sino aplicar al monasterio cisterciense soluciones tipológicas adoptadas ya por un buen número de grandes iglesias románicas, cuyo máximo exponente debió de ser la desaparecida Cluny III. Esta nueva concepción del testero cisterciense muestra nuevas posibilidades plásticas y planimétricas, mucho más interesantes que los tradicionales ábsides en batería. SAUERLÄNDER, 1989, 42.

99 El presbiterio está proyectado sobre los siete lados de un dodecágono, repitiendo una composición muy común, presente por ejemplo en las abaciales de Moreruela, Poblet y Veruela y en la cercana catedral de Santo Domingo de la Calzada. Las cuatro comparten una tradición que nace del propio románico, como se puede observar en Saint Nectaire en la Auvernia, o la desaparecida iglesia prioral de Saint-Gilles-du-Gard (1ª mitad del XII) en Provenza, y es el resultado de simplificar la composición planimétrica de las grandes girolas agrupadas bajo la etiqueta "de peregrinación".

100 Anchura: 5,2 m la central, 4,7 las radiales laterales y 3,75 las del crucero. Profundidad: 3,5 radiales laterales y las del crucero próximas a la girola, 3,75 extremas y 4,2 la radial central. A su vez, la embocadura de la girola no alcanza los 3 m de anchura, mientras que los fajones de la girola adquieren una luz similar a la profundidad de las capillas radiales, y cada tramo trapezoidal una anchura similar a la de la capilla central.

101 En la península se observa una composición parecida a Fitero en la cabecera del monasterio benedictino gallego de Carboeiro, que tiene tres capillas radiales en la girola y una a cada lado del crucero. Las cubiertas de las capillas son más avanzadas que las de Fitero, ya que acogen cinco plementos y arcos cruzados. Las obras de la abacial gallega se debieron de iniciar a partir de 1170, dándose por concluidas a fines del siglo XII. Ver SUREDA, 1985b, 397.

102 Aunque también se observan capillas tangentes y unificadas en edificios puramente románicos como la desaparecida girola de la abacial de Saint-Gilles-du-Gard (Provenza; en construcción en 1135), su densidad es mayor, ya en el segundo tercio del siglo XII, en la Isla de Francia. Como ejemplos se pueden citar la articulación general de las siete capillas radiales de la abacial de Saint-Denis (consagrada en 1144) o las cinco de Saint-Germain-des-Prés (consagrada en 1163). La central, con sus dos estribos y tres vanos, reproduciría esquemas constructivos presentes por ejemplo en la planta de las cinco radiales de la abacial de Saint-Germer-de-Fly (iniciada en torno a 1135). Estas relaciones no determinan vínculos entre los alzados finales de cada una de las construcciones citadas. En las plantas de los templos franceses citados aparece ya la configuración de refuerzos y vanos que muestran las capillas fiteranas. En este sentido, da la impresión de que estas capillas radiales se inspiran en un esquema reducido de las creaciones francesas. Hay que tener en cuenta que siempre es más fácil trasladar a una nueva obra un croquis planimétrico que el espíritu constructivo de sus alzados correspondientes.

103 La articulación de vanos y estribos de Fitero ya fue relacionada con la cabecera de la Magdalena de Vezelay (a partir de 1165) por Lambert. LAMBERT, 1982, 91. Su cronología, ya mucho más próxima a Fitero, parece indicar no una influencia borgoñona en Fitero, sino la inspiración mutua de un mismo tronco estilístico situado en la Isla de Francia.

104 Sus casi 80 metros de longitud interior, junto a los 18 de altura del crucero y nueve de anchura de la nave central, son cifras suficientemente explícitas. Estas medidas y la mayor parte de las que se citarán en adelante, en GARCÍA SESMA, 1984, 21. Descontando la girola, no visible desde los pies, la longitud de la nave central, más de 70 metros, produce una impresión similar a la de La Oliva, de parecidas dimensiones. También coincide la altura de las naves centrales de ambas.

105 Supone pues el desarrollo monumental de la cubierta descrita en la capilla de San Jesucristo de La Oliva.

106 Esta solución es la más extendida dentro ya del primer gótico y del gótico clásico. Uno de los ejemplos más antiguos se observa en la abacial de Saint-Germer-de-Fly; también en la girola de las abaciales de Saint-Denis, Saint-Germain-des-Prés, y Vezelay. Lo mismo sucede en los deambulatorios de las catedrales de Noyon, Chartres, Amiens y Reims entre otras. En la Península responden a esa composición las bóvedas de las girolas de los monasterios cistercienses de Veruela y Poblet, así como las catedrales de Ávila y León entre un largo etcétera. Por contra, los nervios son rectos en los tramos trapezoidales del deambulatorio del monasterio de Moreruela y la catedral de Santo Domingo de la Calzada, por lo que en ambas el cruce de los arcos se desplaza notoriamente hacia el interior.

107 Esta articulación, plenamente románica vuelve a coincidir en el diseño de la girola fiterana con la capilla de San Pedro (central) de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Una versión más compleja y monumental ha sido ya descrita en el presbiterio de La Oliva.

108 Los del lado de las capillas son parecidos a sus correspondientes en la girola de Santo Domingo de la Calzada. En este sentido, se ha apuntado que las capillas radiales y sus correspondientes soportes derivan del proyecto realizado por Garsión para la catedral calceatense. BANGO, 2000, 128, nota 302. Lamentablemente la girola de Santo Domingo fue muy transformada en sucesivas intervenciones. En Fitero los soportes para el apeo de los arcos de embocadura de las capillas radiales están formados por una pilastra a la que se añade una columnilla embutida sobre su arista externa; en la capilla central de la girola de Santo Domingo (única conservada con su fisonomía original), el soporte acoge dos semicolumnas adosadas con arista central.

109 La iluminación original tanto de la girola como del presbiterio ha sido radicalmente transformada por la desaparición o inutilización de algunos de los vanos originales.

110 El hastial sur presenta un óculo similar. Primitivamente no pudo acoger también vanos inferiores porque este muro se adosa al antiguo dormitorio. El retablo oculta las huellas de las puertas que en la Edad Media comunicaban dormitorio y crucero.

111 Los alzados de la nave central son similares a los de Veruela, tanto en diseño concreto de cada uno de los elementos arquitectónicos, como en proporcionalidad de las partes. Algo más articulado, el interior de la nave mayor de Veruela interpreta de forma distinta los apeos de los cruzados, embutidos directamente en el codillo del pilar; sus secciones, más finas, y los soportes, con una semicolumna adosada a cada cara.

112 De hecho, los 7,6 metros de altura por 4,6 de anchura de las laterales surgen como resultado de dividir entre dos las magnitudes correspondientes de la nave central, respectivamente 15,2 y 9,25. La abacial de Fitero supone el ejemplo más preciso de articulación proporcional entre la propia composición planimétrica y sus alzados correspondientes.

113 Estas bóvedas se construyeron al hundirse las primitivas en el siglo XVI. *CMN*, I, 167.

114 Mide 24 metros de anchura y 12 de altura. Su grosor se aproxima a los 3,5 metros.

115 CROZET, 1970, 296.

116 En la actualidad no se puede contemplar el conjunto completo, ya que el prisma de la gran sacristía manierista se encajó sobre su lado meridional.

117 La homogeneización de su natural diversidad volumétrica recuerda a la articulación general de la cabecera del monasterio cisterciense femenino de Santa María de Gradefes. Su construcción debió de comenzar en 1177, aunque las obras se extendieron a buena parte del siglo siguiente, quedando finalmente inacabado. FERNÁNDEZ, COSMEN y HERRÁEZ, 1988, 71-85.

118 Algo parecido, aunque con más carga decorativa, se observa también en ábsides y girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

119 Esta forma de componer el cilindro de la cabecera, de lejanos precedentes en la cripta de Saint-Denis, es parecida a la aplicada en el exterior del presbiterio de la iglesia abacial del

monasterio de Huerta, donde también los arcos de descarga se integran directamente en los estribos.

120 De nuevo vanos similares los podemos observar en la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

121 La primera reconstrucción del plano medieval del cenobio ha sido publicada en FERNÁNDEZ GRACIA, 1994, 114-128; y 1997, 15-17. Si salimos de la iglesia por la puerta del claustro, a la izquierda aparece el banco del *mandatum*, y a la derecha la puerta del *armariolum*. Tras la sala capitular se conservan también la huella de las puertas de la escalera, el *locutorium* y el *scriptorium* o sala de monjes. El dormitorio medieval ocupa el segundo piso de estas estancias. Ya en la panda meridional se observan restos mejor o peor conservados de cinco puertas, dos del calefactorio, dos del refectorio y la última de la cocina. Del ala de los conversos solo se conserva la puerta que se abría a sus dependencias desde el segundo tramo de la nave de la epístola de la iglesia, hoy entrada del baptisterio.

122 Esta anomalía ya fue notada por CROZET, 1970, 299.

123 De hecho, esta era la planta de las salas capitulares de Clairvaux, Fontenay o Flaran. Con estos precedentes, la nómina de salas capitulares cuadradas, divididas en nueve tramos iguales, es amplia. Adquiere un especial protagonismo en la Península, sobre todo si tenemos en cuenta tanto las conservadas como las que han dejado elementos suficientes para reconocer sus características principales. En Portugal, Alcobaça; en Castilla, Moreruela, Huerta, Carracedo, La Espina y Las Huelgas; en Aragón, Piedra y Rueda; en Cataluña, Poblet y Santes Creus.

124 Parte de las arquivoltas exteriores y los extremos de las ventanas laterales fueron alterados para la adecuación de los apoyos de las crujías correspondientes del nuevo claustro.

125 TORRES BALBÁS, 1949, 360. Se ha dicho, siguiendo esa línea, que los canteros debieron de ser árabes o imbuidos de lo islámico. JIMENO JURÍO, 1978, 28. Se ha constatado la presencia de canteros de origen musulmán en la arquitectura del Císter gallego. VALLE, 1982, I, 44.

126 De los dos capiteles que flanqueaban el sitial del abad, en el de la izquierda los círculos que trazan los lazos son sostenidos por manos cerradas y simétricas, interpretadas como símbolo de la unidad de la comunidad alrededor de su abad. GARCÍA SESMA, 1984, 32.

127 Esta división ya fue apuntada por LAMPÉREZ, 1905, 297.

128 Los plintos de todos los muros perimetrales del templo reproducen las formas de los de las capillas de la girola. Tanto en el crucero como en el interior del presbiterio, parecen preparados para soportar un único fajón, por lo que da la impresión de que la bóveda prevista entonces, tanto para los brazos del crucero, como para el primer tramo del presbiterio, era de cañón apuntado. Ver lo apuntado sobre este tema en la abacial de La Oliva.

129 Durante el abaciado de Guillermo se producen numerosas compras encaminadas a fortalecer el dominio patrimonial del monasterio. Sin embargo, la mayoría de estas operaciones no conservan la data, fechándose simplemente entre 1161 y 1182, inicio y final de su abaciado. En cuanto a los documentos de data precisa, las compras del período 1171-1182 se alternan con las donaciones. De hecho, entre esos años se documentan 10 donaciones, mientras que entre 1161 y 1171 son sólo dos. En los años siguientes, a pesar del menor número de documentos, las donaciones pasan a ser claramente predominantes, documentándose entre 1182 y 1210 un total de 16. MONTERDE, 1978, docs. 145-230, 474-534. La interrelación entre compras y donaciones puede ser indicativa del inicio de las obras del nuevo monasterio, de tal forma que el esfuerzo constructivo incitara el ánimo dadivoso de los propietarios de la región. Algo parecido se observará también en cuanto a la obra de la catedral de Tudela.

130 Entre otros se pueden citar las cabeceras de Moreruela y Poblet. La primera, iniciada 1162, también se ha relacionado en su génesis planimétrica con Saint-Denis. VALLE, 1998, 39.

131 Las obras de Veruela se consideran iniciadas en la década de los sesenta. De hecho, algunas de sus capillas son consagradas ya en 1173. DAILLIEZ, 1987, 49; y MARTÍNEZ BUENAGA, 1997, 100.

132 Para Lambert la cabecera habría sido construida entre 1170 y 1190. LAMBERT, 1982, 94. Igualmente el inicio de las obras se ha situado en 1175. FERNÁNDEZ GRACIA, 1994, 121.

133 MARTÍNEZ BUENAGA, 1997, 101.

134 Desde los años setenta las propias monjas han restaurado y rehabilitado poco a poco todo el recinto monástico. El fruto de este arduo proceso queda patente en el espléndido aspecto actual del cenobio.

135 Las donaciones se fechan en 1171, 1173, 1176, 1182 (2), 1184, 1185 y 1188; las compras en 1184, 1190 y 1193. Todos los datos históricos en COLOMBÁS, 1987.

136 MÚÑOZ PÁRRAGA, 1992, II. Aunque no se puede establecer una norma fija, en los cenobios femeninos más antiguos era habitual la existencia de un único altar en el que el capellán celebraba la misa diaria. DIMIER, 1977, 90. Sin embargo, en la Península se conservan más ejemplos de tres ábsides que de uno. MARTÍNEZ BUENAGA, 1997, 340 y ss.

137 Ver por ejemplo la configuración más tradicional de San Juan de Jerusalén de Cabanillas. En ambos casos, sus alzados exteriores se articulan mediante semicolumnas adosadas.

138 Los documentos conservados certifican que cuando se construye la nueva cubierta todavía quedaban en pie parte de las bóvedas de piedra. Además, los muros de la nave están fuera del eje vertical. Su desviación es especialmente acentuada en su parte superior. Da la impresión que semejante alteración fue motivada por el peso de las bóvedas de piedra, que finalmente se derrumbaron por la propia desviación hacia el exterior de muros y soportes.

139 La fisonomía actual de estos tres arcos es el resultado de la restitución del central y la construcción ex novo del adosado al muro del templo. Ver MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

140 Si seguimos la topografía tradicional de los claustros cistercienses, antes que el capítulo se debía encontrar otra pequeña dependencia dedicada a *armariolum* y sacristía. El módulo de las estancias monásticas primitivas debía alcanzar el arranque del cilindro absidal. Testimonio de esta antigua asociación parece un robusto contrafuerte que justo en ese punto soporta el empuje de muro y bóvedas.

141 Tampoco el estudio de las marcas de cantería parece esclarecedor, ya que aunque algunas aparecen también en Veruela, Fitero o La Oliva, son poco significativas.

142 Sobre las vicisitudes históricas del cenobio en el siglo XIX y las primeras intervenciones de la Comisión de Monumentos de Navarra, ver QUINTANILLA, 1995, 209-217.

143 GOÑI, 1965a, 80, doc. 332. La fundación de Iranzu es la única del Císter en Navarra que responde al concepto tradicional: doce monjes se desplazan desde su casa madre a los términos donados e inician allí la vida monástica del cenobio en lógica relación con la matriz de la que provienen. El monasterio de La Cour-Dieu fue fundado en 1119 por los monjes de Citeaux a unos 20 km al norte de Orleans. PEUGNIEZ, 2001, 109-110.

144 MORET, 1997, V, 154-155. Antes que Moret, Zapater había recogido una inscripción que identificaba el sepulcro de Pedro de París en la capilla mayor de la iglesia. LÓPEZ LACALLE, 1994, 140-141.

145 Se aproxima a los 50 metros de longitud por 18 de anchura total. Sin embargo las bóvedas superan los 15 metros, concordando así con las dimensiones internas de las citadas abaciales.

146 Este tipo de planta se ha denominado "plan Bernardin", ya que se considera que el propio San Bernardo desempeñó un papel esencial en su codificación. VALLE, 1982, 39. Las abaciales de Citeaux, Clairvaux y Pontigny tuvieron originalmente este tipo de cabecera, sólo conservada en la actualidad en Fontenay.

147 Muestran cinco ábsides planos las abaciales Santas Creus (Tarragona), La Espina (Valladolid) y la primera cabecera de Alcobaça (Portugal). En Galicia, muy transformados y con ciertas peculiaridades, integran este grupo Montederramo, Sobrado y Oya; con tres ábsides, Monfero.

148 En Cher y Loiret conservan la citada articulación Noirlac (2ª mitad del siglo XII) y Fontmorigny (iniciada hacia 1160). Restos más o menos visibles en Lorroy (ruinas del siglo XIII), Le Landais (ruinas del siglo XIII), La Preé (desaparecida) y la propia Cour-Dieu (ruinas de 1170-1216). PEUGNIEZ, 2001, 109-110.

149 Es un tipo de composición muy común en los monasterios cistercienses de cabecera plana. Aparece tanto en abaciales relativamente próximas a Cour-Dieu: Fontmorigny y Noirlac (ambas en Cher), como más lejanas: Vileronge (Aude), Silvacane (Provenza), Maigrauge (Suiza) o Fossanova (Italia).

150 Los del muro de la epístola no existen por la presencia del claustro adosado; los del otro lado por la proximidad de la ladera de la montaña con sus consiguientes humedades.

151 Esta relación ya fue apuntada por JIMENO JURÍO, 1982, 29.

152 Origen y justificación de esta posición, en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

153 De nuevo la lógica constructiva de la Orden asociada a la huella de puertas y vanos permite reconstruir la distribución topográfica de las diferentes estancias. *Ibídem*.

154 En la Península muestran seis tramos las capitulares de Bujedo, Ovila o Monsalud. En Provenza las de Le Thoronet y Silvacane. En Borgoña esta fue la disposición primitiva de Fontenay, y se conserva en Noirlac (Cher).

155 Identifican la lápida con un sepulcro JIMENO JURÍO, 1982, 28 y 30-31, y *CMN*, II*, 31. Por su cronología aproximada y situación se puede vincular con la tumba de Nicolás de París, primer abad del monasterio, muerto en 1199. El primero en apuntar esta hipótesis, LÓPEZ LACALLE, 1994, 145.

156 Ver MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

157 Las antiguas dependencias quedaron más o menos en ángulo con la fachada de la iglesia conformando en parte el ala de los conversos. Esta adecuación a las construcciones anteriores obligó a excavar la ladera de la montaña para obtener el espacio suficiente para la planta de la iglesia.

158 Las secciones de los nervios de esta fase del claustro son anteriores a las de la iglesia, más evolucionadas. Éstas, no obstante, aparecen en el último tramo de la panda, por lo que el resto tiene que ser anterior a la propia iglesia.

159 MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

160 MARTÍN DUQUE, 1991, 48.

161 "Hacia el año 1264 había alcanzado su gradiente demográfico con casi 1.500 familias, el vecindario más populoso del reino y de todo el resto de la Edad Media Navarra". *Ibídem*, 48.

162 Tras Pamplona, con aproximadamente 1.250 fuegos, aparecía en el año 1264 Estella con unos 1.100. *Ibídem*, 48. Posteriormente se especificará más su distribución por burgos y barrios.

163 Durante el siglo XII se documentan las iglesias de San Nicolás, San Pedro, San Miguel, San Jaime o Santiago, San Jorge, San Salvador, San Julián y la Santísima Trinidad o Santa María de las Dueñas, que ilustran la división de los principales barrios de la ciudad. *Ibídem*, 59. Se ha conservado la parroquial de la Magdalena y unos restos de lo que podía ser otro templo alineado con la crujía meridional del claustro; ambos comparten cronología con la primera fase constructiva de la catedral.

164 Un análisis crítico y detallado de todas estas referencias documentales y heráldicas, en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

165 Un breviario, compilado en 1554, recoge: *2 Septembr. Dedicatio eclesiae majoris tudelae quae facta fuet Anno Dni. 1188*. YANGUAS Y MIRANDA, 1823, 93. Una consagración anterior, fechada en 1135, se debe relacionar con la adecuación al culto cristiano de la antigua mezquita, tras la reconquista de la ciudad en 1119.

166 La cita nace probablemente de Yanguas: "Se consagró el 2 de septiembre de 1188, y habiéndose removido el altar mayor, lo volvió a consagrar el arzobispo de Tarragona, D. Ramón de Rocabertí en 1204". YANGUAS Y MIRANDA, 1823, 93. Una copia del siglo XVIII da "Testimonio de la consagración del nuevo altar mayor de la Santa Iglesia de Tudela hecha por don Guillermo, obispo de Filadelfia, vicario en esta parte de Don Andrés, obispo de Tarazona, con las mismas condiciones en cuanto celebrar en él, con que consagró el antiguo altar Don Raimundo, arzobispo de Tarragona. Es este testimonio del año 1494". Después continúa con el acta de consagración propiamente dicha. El propio Biurrun apunta la inexistencia de fecha concreta en relación con la citada consagración. BIURRUN, 1936, 496-498.

167 Los documentos se fechan en 1261 y 1263. FUENTES, 1944, 86, doc. 321; y MARÍN ROYO, 1978, 307.

168 GARCÍA ARANCÓN, 1985a, 177.

169 Catorce se localizan entre 1170 y 1190. Otras catorce entre 1200 y 1215. Ocho entre 1270 y 1280. Las del siglo XII van en más de la mitad de los casos asociadas a la adopción del donante en el ámbito de la vida regular de los religiosos de la catedral. Todos en FUENTES, 1944, docs. 19, 21, 26, 30,

38, 48, 63, 76, 82, 93, 94, 96, 97, 104, 108, 110, 118, 129, 133, 136, 138, 149, 155, 162, 163, 164, 167, 169, 174, 175, 177, 180, 184, 186, 196, 203, 204, 208, 238, 245, 263, 276, 285, 301, 328, 341, 348, 350, 354, 368, 370, 372, 374 y 377.

170 Aparecen en los capiteles de los formeros de los dos tramos más orientales de la nave de la epístola y en inferior el toral del lado contrario, así como en los capiteles de los dos tramos más occidentales de las partes altas de la nave central. Su relación con los Baldovín fue apuntada por vez primera en MENÉNDEZ PIDAL, 1992, 421-427. Más datos e información en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

171 MENÉNDEZ PIDAL, 1992, 426. Lamentablemente, aunque para entonces la obra de la catedral ya se había iniciado o estaba a punto de iniciarse, es una fecha muy temprana para los capiteles de las naves laterales. No obstante la confirmación de que una de las ramas de la familia seguía siendo cambista durante el siglo XIII parece prolongar a un amplio período de tiempo la probable relación financiera entre el cabildo y los Baldovín. Fuera de esta conexión, no hemos localizado obispo, prior, deán o canónigo que justifique una vinculación directa de la familia con la obra de la catedral durante la primera mitad del siglo XIII, precisando de manera incuestionable la cronología y el sentido último de los capiteles catedralicios. En todo caso, la mayor densidad documental constata que es durante el segundo cuarto del siglo XIII y los primeros años del tercero el momento de mayor protagonismo de la familia, sobre todo con la repetida presencia de Pelegrino Baldovín y su hijo Juan Pelegrín.

172 MENÉNDEZ PIDAL, 1992, 421-427; más detallado en MARTÍNEZ DE AGUIRRE-MENÉNDEZ PIDAL, 1996, 384-387. En la parte baja del tramo más occidental se observan diez emparejados. Son individuales los superiores del penúltimo tramo. También se conservan sobre la rosca del segundo formero más occidental del lado de la epístola otros dos escudos similares pintados.

173 En la documentación inmediatamente anterior a la construcción del claustro se citan el refectorio, la escalera, la cámara de la cofradía del Santo Sepulcro, la cocina, la bodega y la puerta de San Gil.

174 Ver el capítulo dedicado al proceso constructivo. El muro de la quibla de la antigua mezquita se ubicaba hacia el sudeste, siguiendo una orientación general NO-SE. El alminar y parte del shan o patio porticado fueron localizados durante las excavaciones realizadas en el marco de la reurbanización de la Plaza Vieja. Su cimentación se encuentra a unos metros de la actual torre barroca, construida sobre lo que fue el propio patio. NAVAS y otros, 1995, 138. Los cimientos del haram o parte cubierta de la mezquita se deben encontrar bajo el pavimento de las naves de la catedral. Para la concreción de su protagonismo en la definición de las fases constructivas y la temporal integración del antiguo edificio y las nuevas construcciones, sería de gran importancia situar exactamente el muro de la quibla, cierre sudeste del templo. En todo caso parece lógico pensar que, tras la cristianización de la mezquita, las diversas estancias citadas tuvieran como referencia estructural la propia mezquita, a la que se adosarían por el sur en un espacio intermedio entre ella y el nuevo claustro. Esta se conservó hasta construir los muros perimetrales de las naves, que como vemos en los restos descubiertos cruzaban la mezquita, por lo menos por el norte. Para sus remates se reutilizaron, buena parte de los modillones del edificio anterior.

175 Aproximadamente su longitud total alcanza los 62 metros en el eje de la nave mayor por 48 en el del crucero. En relación con la monumentalidad del crucero las naves son cortas, alcanzando los 37 metros de longitud por unos 30 de anchura total.

176 El primero en observar esta similitud, LAMBERT, 1982, 122.

177 Esta relación proporcional se manifiesta entre la anchura de las tres naves, la longitud del crucero y la longitud total del templo hasta el exterior de la portada: 30, 45, 67; también entre la anchura de las naves laterales y la central (8, 12) y las capillas laterales y la central (7, 10,5).

178 Las claves de las bóvedas de nave central y crucero alcanzan los 23,5 metros por 12 de las laterales. Su altura sólo es superada en la Navarra medieval por los 25,5 de la nave de San Saturnino y los 27 de la central de la catedral, ambas plenamente góticas y sitas en Pamplona.

179 Así, los 23,5 metros de altura de la nave y capilla mayor prácticamente equivalen al doble de los 12 que alcanzan las claves de las laterales y las capillas del crucero.

180 Como ya se ha observado en La Oliva su justificación es problemática. En total son más de 150, la mayor parte de los cuales se comunica al exterior en lo que parecen respiraderos integrados en el tejado mediante tejas de hierro con cilindro central y tapa. Estos elementos son el resultado de la construcción de las nuevas cubiertas del templo, cuyo proyecto se redactó en 1885 (Arch. Institución Príncipe de Viana). Más que respiraderos, Julián Arteaga, redactor del proyecto, los identifica con puntos de amarre para los andamiajes sobre polea que en el interior usaban los subalternos de la catedral para acceder a las partes altas de las bóvedas. Pero, ¿fue este el uso para el que se diseñaron? Lógicamente sorprende su número y distribución, en ocasiones ocho por tramo, teniendo en cuenta sobre todo que para el uso citado debían estar abiertas al exterior con las consiguientes goteras y humedades. ¿Se pueden relacionar con las técnicas de acústica citadas en La Oliva? Lamentablemente la documentación conservada sobre la rehabilitación de las cubiertas de Tudela no habla con detalle sobre el proceso de desescombro y los materiales hallados, ni se conservan documentos fotográficos que nosotros conozcamos.

181 Esta característica de los plintos que aquí nos parece un avance sobre articulaciones de tradición románica se puede observar ya en los soportes del macizo occidental de la abacial de Saint-Denis, cuya construcción se debió de iniciar entre 1130 y 1335, consagrándose en 1140. KIMPEL y SUCKALE, 1990, 535. Su pervivencia fue prolongada; aparecen por ejemplo en la girola de las abaciales de Pontigny y Vezelay (ambas del último tercio del XII).

182 Este rasgo compositivo supone también un notorio progreso estilístico. Para hacernos una idea de su origen y cronología, se observan plintos poligonales en el crucero de Nôtre-Dame de París y en Chartres. Aparecen también en los dibujos sobre la catedral de Reims del cuaderno de Villard de Honnecourt. ERLANDE-BRANDENBURG y otros, 1991, lám. 63.

183 Para un análisis detallado de cada grupo de capiteles, así como su relación concreta con los talleres del claustro y las fases constructivas de la iglesia, ver MELERO MONEO, 1997, 133 y ss. También MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

184 Ver por ejemplo el hastial oriental de la abaciales de Fontenay o Rievaulx.

185 Se conserva el prisma que debía soportar la plataforma. Ambas estaban comunicadas por un pasaje descubierto que culmina el cuerpo central de la fachada. Su desaparición se puede relacionar con el hundimiento de la torre principal en el siglo XVII.

186 Ya Lambert propuso una división de la obra en al menos tres etapas diferentes, que sin embargo, dado el carácter general de su estudio, no llegó a precisar. LAMBERT, 1982, 122. Un análisis exhaustivo y minucioso de las fases constructivas del edificio, en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

187 FERNÁNDEZ LADREDA, 1988, 124-125.

188 Como límite inferior se ha propuesto 1215-1220, y como superior 1230-1235. MELERO MONEO, 1997, 161.

189 Se ha apuntado que estas asimetrías se deben a la adaptación del templo a la planta de una antigua iglesia mozárabe. URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 161. En las excavaciones realizadas a su alrededor durante 1986 se observaron trabajos de ampliación de la terraza de la parcela, así como muros de casas derruidas para acomodar al nuevo edificio. *Trabajos de arqueología navarra/7,* 1988, 360. Por tanto, si hubo una construcción anterior debió ser pequeña.

190 Puede ser que por motivos que desconocemos, aunque quizás vinculados a tradiciones constructivas anteriores muy enraizadas en la ciudad (mezquitas, sinagogas, iglesias cristianas prerrománicas, etc.), en Tudela fuera una articulación familiar, frente a la proliferación general de ábsides semicirculares característica del románico. Al parecer, también la antigua parroquia de San Nicolás, reedificada por completo tras su ruina en 1729, tenía planta rectangular con testero recto. Sus restos escultóricos confirman además una cronología similar a la de la Magdalena. MELERO MONEO, 1997, 164, nota 6, y 183.

191 La máxima simplificación de la estructura arquitectónica, así como sus notorias irregularidades, caracterizan un templo, en lo arquitectónico, más pragmático que elaborado. En la línea de ese pragmatismo concuerda con las características de dependencias monásticas cistercienses como refectorios o dormitorios, que ya durante el siglo XIII definirá buena parte de las planimetrías de la arquitectura rural.

192 Se han considerado obra de la misma mano. MELERO MONEO, 1997, 197.

193 Esta relación fue observada por vez primera en URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 162. La puerta occidental se ha fechado en torno a 1200, y los modillones exteriores entre 1205 y 1210. MELERO MONEO, 1997, 211.

194 En 1195 se fecha una donación para la *opere Sancte Marie Magdalene*. *Ibídem*, 187.

195 NAVASCUÉS, 1919, 8.

196 Su situación en la topografía del claustro la vincula con finalidades utilitarias y domésticas. *CMN*, I, 253.

197 ¿Formaba parte de un oratorio o templo asociado al claustro? Aunque esta solución es la más alejada de la lógica constructiva de los claustros medievales, parece la más razonable a tenor del carácter y dimensiones de los citados soportes. Este hipotético templo ha sido identificado como Santa María la Blanca. URANGA e ÍÑIGUEZ, IV, 73-75. El desescombro de la zona y la retirada de los añadidos sucesivos darán luz sobre las características de estas construcciones medievales. Es notable el interés de esta intervención, ya que, además de rehabilitar salas actualmente arruinadas y abandonadas, probablemente clarificará la relación de estas estancias con el claustro. Hay que tener en cuenta que los restos medievales conservados tienen que ser al menos contemporáneos del claustro ya que sus muros debían soportar, junto a las arcadas exteriores, las techumbres de cada una de sus crujías. En este sentido, la sola presencia de los dos capiteles citados parece reforzar la hipótesis de que catedral y claustro se iniciaran a la vez.

198 VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA RÍU, 1948-49, II, 134-135.

199 Los primeros datos aproximados sobre su población se han deducido del registro de cuentas de 1266. Estella era entonces la tercera ciudad del reino tras Tudela y Pamplona, con unos 1.105 fuegos, de los que 546 se localizaban en los barrios de San Martín y el Arrabal (en torno a la Rúa de peregrinos), 304 en San Juan y 162 en San Miguel; al menos 113 familias integraban también la aljama judía. GARCÍA ARANCÓN, 1985b, 17-19 y 59-61.

200 Se le denomina así para diferenciarla de San Pedro de Lizarra, núcleo poblacional originario. VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA RÍU, 1948-49, II, 142.

201 Las parroquias del Santo Sepulcro al este y San Nicolás al oeste están documentadas a partir de 1123 y 1122 respectivamente. El rey García Ramírez concedió la sinagoga judía al obispo de Pamplona para la nueva fundación en 1145. *CMN*, II*, 459. Aunque anteriores, San Pedro de la Rúa y San Miguel quedan documentadas expresamente en 1174. GOÑI, 1994, I, 291. La primera referencia a San Juan data de 1187. LACARRA, 1969, 225.

202 Estella llega al máximo de su expansión urbana durante el siglo XIII y la progresión económica y comercial es ascendente por lo menos hasta el segundo tercio del siglo XIV, lo que en último término permite la conclusión de la mayoría de los templos. Para los datos demográficos y económicos, ver RAMÍREZ VAQUERO, 1990, 386.

203 Cuando en 1572 se derribó el castillo de Zalatambor, situado sobre el conjunto parroquial, los desplomes destruyeron medio claustro y varias dependencias, afectando también a las partes altas de la iglesia. Toda esta documentación ha sido ordenada y estudiada por GOÑI, 1994, I, 231 y ss.

204 Sobre las bóvedas se pueden observar las partes altas de los soportes góticos, sus capiteles y algunos vanos.

205 Esta imposta lisa, bien llegaba hasta el encuentro del muro proyectado, bien remataba el pilar toral en lo que debería ser un crucero no realizado.

206 Su articulación planimétrica coincide con la de la parroquial de San Andrés de Igúzquiza, de alzados también simplificados. Lógicamente este hecho no tendría mayor interés, a no ser por la cronología perfectamente fijada de este ábside, consagrado en 1179. VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA RÍU, 1948-49, II, 146, nota 43. Su ejemplo quizás sirva como orientación aproximada en cuanto a su posible cronología, que no obstante, dada la completa ausencia de elementos estilísticos, es imposible concretar más allá del último cuarto del siglo.

207 No hay un ejemplo que permita establecer lazos estilísticos seguros. En Auvernia se observa un denso sustrato de cons-

trucciones muy homogéneas y relativamente numerosas cuyo denominador común es la nave única de tres o cuatro tramos, cabecera poligonal al exterior y semicircular al interior, y tres absidiolos embutidos en el muro de cierre con vano propio. Se pueden citar las iglesias de Mazerat-Aurouze, Auzon, Mailhat y Roffial; también los prioratos de Chaise Dieu y Chamalieres (este en Le Puy en Velay). En estas construcciones románicas es especialmente frecuente el uso de los arcos apuntados, así como elaboradas articulaciones columnarias. CRAPLET, 1972. Curiosamente, desde antiguo se ha apuntado la relación de Estella con Le Puy, capital de Auvernia. Recientemente se ha confirmado que estos vínculos van más allá de lo casual y anecdótico, con lazos sorprendentes entre ambas, así como con la presencia mayoritaria de apellidos originarios de Auvernia entre los nuevos pobladores de Estella (siglos XI y XII). CORPAS, 1993, 15-22. No obstante ninguna de las construcciones citadas muestra absidiolos sobresalientes como los estelleses, presentes en templos más monumentales como Saint-Gilles o la catedral de Angulema, la abacial de Solignac (Limoges) o la catedral de Estrasburgo. Esta última muestra tres absidiolos de perfil apuntado y gran bóveda de horno apuntado sobre el hemiciclo. Fue construida entre 1176 y 1190. SCHOCK-VERNER, 1995, 238. Con cinco absidiolos y organización poligonal se articula el ábside de la abacial de Alet les Bains (Ariege) fechado en el siglo XI. Este edificio muestra, como San Pedro, vanos superiores abiertos sobre los lienzos de la cubierta de arista. Curiosamente, el exterior de los absidiolos se decora con arquillos trilobulados ciegos al modo de los de Irache. Otros precedentes lejanos nos llevarían desde el primer románico catalán hasta la propia basílica de San Marcos de Venecia.

208 En esta parte, uno de los capiteles acodillados no es diagonal a la pilastra, por lo que incluso pudo proyectarse como soporte de la dobladura del fajón, siguiendo la disposición en "T" románica.

209 GOÑI, 1994, I, 291.

210 En el propio Fuero concedido se autoriza a los vecinos del barrio a construir casas alrededor de la iglesia. LACARRA y MARTÍN DUQUE, 1969, 59.

211 GOÑI, 1994, I, 293; y MARTÍN GONZÁLEZ, 1987, 100, doc. 68. Teobaldo I recibe de los vecinos la cantidad de 30.000 sueldos, lo que revela la pujanza económica del burgo.

212 Las obras de restauración fueron realizadas por la Institución Príncipe de Viana entre 1987 y 1992. Los diferentes aspectos abordados en cada una de las sucesivas campañas aparecen detallados en SANCHO, 1996, 163.

213 Las dimensiones generales del templo se asemejan a las de otras parroquiales urbanas, destacando entre todas la amplitud del crucero. La longitud total del templo se sitúa en torno a los 36 metros, mientras que el crucero alcanza prácticamente los 30; la anchura de las naves es aproximadamente de 17 metros.

214 Ver por ejemplo las cabeceras de Santa María del Azogue en Benavente y de las catedrales de Sigüenza, Lérida y Tarragona, cuyos cinco ábsides son semicirculares al exterior. También se puede relacionar con la cabecera de la abacial cisterciense de Sacramenia en Segovia, cuyas capillas extremas quedan prácticamente embutidas sobre los extremos orientales del crucero. Sin embargo, las capillas intermedias son semicirculares al interior y rectas al exterior. Curiosamente, la cabecera de esta abacial concuerda con la de San Miguel en su composición proporcional general, en la propia articulación interna de las capillas, e incluso en los vanos y fisonomía externa del ábside central. Su construcción se debió de iniciar entre 1175-1180, concluyéndose durante el primer tercio del siglo siguiente. VALLE, 1991, 102.

215 El tipo de absidiolo extremo, semicircular al interior y plano al exterior, encastrado en el propio muro del crucero, también es de origen románico. Así se observa por ejemplo en Sainte-Foy de Conques o en el crucero de la parroquial de Champagne-sur-Rohne en Ardèche. Más cercana en el tiempo y en el espacio parece la articulación de cinco ábsides en batería de la cabecera de la Seo de Urgel en el Pirineo leridano. Los cuatro laterales embuten su interior cilíndrico en el muro oriental, lógicamente muy grueso.

216 La absorción de los ábsides extremos estelleses por el muro oriental de los tramos extremos del crucero, relacionan su fisonomía externa construcciones anteriores como San Martín de Frómista, San Isidoro de León o las catedrales de Coimbra, Zamora, Toro y Ciudad Rodrigo, cuyos tramos extremos no acogen capillas.

217 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 12.

218 Tanto sus elementos menudos, como la propia composición geométrica del capitel y el vuelo del cimacio, se relacionan con ejemplos observados en la abacial de Iranzu; en particular con el segundo de la nave central por el lado sur. En general, el tratamiento de los motivos vegetales también recuerda a algunos del claustro. Un análisis más detallado en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

219 Son varios los datos que nos permiten sospechar la existencia de un cambio en cuanto a la distribución, tamaño y perfil de los vanos del ábside central. Quizá su longitud inicial estuviera también marcada por las dos impostas que recorren crucero y ábsides laterales. Si fuera así, sobre ellos se habría proyectado un segundo nivel de vanos al estilo de Irache.

220 Junto a la dobladura del arco de embocadura de la capilla mayor, todavía se pueden ver los sillares que enlazarían con el arranque de las dobladuras de los fajones correspondientes al crucero. Da la impresión de que esta era la configuración propuesta para Irache en la segunda fase de las obras. Así se resuelven los cruceros de Santa María de Sangüesa o la catedral de Lérida, cuyos pilares son similares a los estelleses.

221 Los pilares de la nave central, de plintos en ocasiones ya poligonales, pertenecen ya a fases estilísticas góticas. Lo mismo sucede con los abovedamientos de las naves laterales, así como con el pasadizo perimetral. Curiosamente, este pasaje, inspirado en la articulación de la tercera fase de Irache, estiliza la sintaxis gótica que ya poseía la articulación benedictina.

222 Este es uno de los factores comunes de toda la construcción. Da la impresión de que por lo menos las labores decorativas (principalmente capiteles) se realizaban en campañas que acumulaban materiales en las logias cercanas en lugar de labrarlos conforme avanzaban los trabajos. Así, es frecuente la aparición de piezas de diferentes orígenes en un mismo pilar. Ver por ejemplo el primero del muro del evangelio. El caso más extremo es el del tercer pilar del mismo muro. Integrado por dos piezas como todos los de esta parte y alguno del crucero, asocia dos sillares de diferente decoración

que originalmente debían de formar parte de dos capiteles diferentes. Sucede algo parecido en el pilar de la nave correspondiente.

223 Esta identidad ya fue argumentada por LACOSTE, 1977, 111-112. Recientemente se ha confirmado con el estudio de los capiteles interiores del ábside central y su propia imposta, demostrando que piezas del mismo taller forman parte de ábside y portada. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 7-36.

224 SANCHO, 1996, 170, nota 17.

225 Ver capítulo 8 de esta obra.

226 *Ego Sancius, per Dei gratiam rex Navarrorum, facio ista cartam donationis et confirmationis ad tutos illos populatores de meo parrale quod fuit circa Sanctum Michaelem de Stella*. LACARRA y MARTÍN DUQUE, 1969, doc. 5.

227 Ver capítulo 8 de esta obra.

228 Alfonso VIII de Castilla y Alfonso IX de León "invadieron Navarra y cercaron Estella. La resistencia fue violenta y enconada. Se luchó hasta en las tapias de las viñas que rodeaban la ciudad. Sus defensas debilitaron a los atacantes y les obligaron a abandonar el empeño. Tuvieron que limitarse a saquear los alrededores y se retiraron a sus reinos. Los hechos referidos ocurrieron tal vez en septiembre de 1202 o en los primeros meses de 1203". FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, 1987, 198. Probablemente San Miguel no alcanzó nunca un protagonismo determinante entre los baluartes defensivos de la tenencia, que contaba con su propio castillo. Sin embargo debió de ser el elemento defensivo esencial de las fortificaciones del burgo, tal y como también sucedía en Pamplona y en Sangüesa. Los acontecimientos citados se relacionan tan estrechamente con las cronologías asignadas a las fases más antiguas del templo que, si hubo alguna razón para transformar el primer proyecto y reforzar el valor defensivo del edificio, esta pudo perfectamente surgir entonces. En la misma línea MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996a, 305.

229 En 1123 existía una hermandad del Santo Sepulcro. VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA RÍU, 1948-49, II, 137. Su parroquialidad queda documentada en 1180. GOÑI, 1994, I, 459.

230 Se ha conservado en el lado del evangelio un pilar adosado al muro de cierre de la construcción que señala la longitud final del edificio. Entre él y el crucero sólo queda espacio para dos tramos, rectangulares los centrales y casi cuadrados los laterales. Por los cimientos conservados da la impresión que su longitud se situaría en torno a los 33 metros, por 21 de anchura para las naves y 26 como longitud del crucero. Esas dimensiones concuerdan bastante bien con San Pedro de la Rúa en la propia Estella o Santa María la Real de Sangüesa, ambas con tres tramos de nave pero sin crucero, y también con San Pedro de Olite, esta última con crucero y naves de dos tramos.

231 La nave central mediría apenas cuatro metros de anchura.

232 Este edificio concuerda perfectamente con las características del santuario de San Miguel de Izaga. Lamentablemente no conserva restos de su cabecera que, no obstante, quedaría visible en el curso de la excavación de la zona de muretes que cierra la construcción al exterior.

233 *CMN*, II*, 515.

234 En el siglo XIV se intenta continuar las obras, comenzando de nuevo por la cabecera cuyas capillas sustituyen la planta circular por la poligonal. Se levanta buena parte de la capilla mayor con contrafuertes diagonales y enormes ventanales, y se inicia el arco triunfal sobre los dos pilares ya construidos. En esta época se completa la fachada a la Rúa de Peregrinos, aunque las obras de nuevo se paralizan sin haber conseguido finalizar la cabecera.

235 En 1145, García Ramírez dona a Santa María de Pamplona la sinagoga de los judíos de Estella, para que fuera transformada en iglesia bajo la advocación de Santa María y Todos los Santos. GOÑI, 1953, doc. 236.

236 A pesar de la simplicidad de la nave única sus dimensiones son considerables, superando los 25 metros de longitud, por aproximadamente 8 de anchura.

237 URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, II, 208.

238 El interior aparece hoy completamente enlucido. Si los muros se limpian durante la restauración, será posible un estudio de las marcas de cantería más detallado y completo. En una cata preliminar se han detectado doce marcas distintas de las que la mitad aparecen en los ábsides y el cubo septentrional de San Miguel. Ver MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

239 LACARRA, 1973, 255. De 1144 data la primera referencia documental a la parroquia. Los fueros de la nueva fundación son confirmados por Sancho el Sabio en 1158.

240 Ver capítulo correspondiente.

241 La longitud total del templo es de unos 28 metros por casi 11 metros de anchura. La nave central mide 4,8 metros por 3 cada una de las laterales. LOJENDIO, 1978, 170.

242 Entre cabecera y naves no se proyecta crucero, ausencia esta poco común entre las iglesias navarras contemporáneas de tres naves.

243 Estos pilares, cuyos plintos miden alrededor de tres metros de anchura, son de tamaño similar a los de La Oliva, Fitero o la catedral de Tudela, edificios todos ellos de dimensiones mucho mayores.

244 A pesar de que su anchura dobla prácticamente la de las laterales, sus bóvedas ascienden hasta los 13,8 metros por los 11,2 de las menores. Las medidas en LOJENDIO, 1976, 170.

245 Para encontrar un ejemplo navarro parecido a Santa María, nos debemos remitir al santuario de San Miguel de Aralar analizado en el capítulo anterior, o a otros santuarios rurales de tres naves como Santa María de Muskilda en Ochagavía o San Miguel de Izaga.

246 La altura de las naves coincide con la de los tres ábsides de la cabecera. Este primer proyecto probablemente preveía una nave central cubierta por bóveda de cañón apuntado, que descargaría su peso sobre las laterales, bien de cañón apuntado, bien de cuarto de cañón al modo de la desaparecida parroquial de San Nicolás también en Sangüesa. Da la impresión de que este proyecto contaría también con un crucero no destacado en planta, de tal forma que los cuatro arcos torales quedaran igualados en altura.

247 Esta composición es común a otros edificios como La Oliva o Tudela, especialmente en sus fases intermedias.

248 Es habitual que los cimborrios iniciados o proyectados más o menos ahora se concluyan y adquieran buena parte de su desarrollo monumental en el gótico. Este es el caso de los cimborrios de Santa María del Palacio de Logroño, de las catedrales de Tarragona y Lérida, y de los monasterios cistercienses de Poblet, Santes Creus y Valbona.

249 Detalles de cada uno de los proyectos y su relación con la propia evolución cronoconstructiva del edificio, en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

250 De las catorce marcas de cantería detectadas en estos pilares, sólo tres coinciden con las de los muros perimetrales, mientras que siete se observan también en la cabecera de la vecina parroquial de Santiago, principalmente en su capilla mayor. *Ibídem*.

251 Como ya se ha observado en la práctica totalidad de los templos erigidos en esta época, los interiores se nutren de composiciones decorativas cuyo origen conceptual parece introducido por Fitero y La Oliva, de tal forma que se propaga en Navarra durante los últimos años del siglo XII y el primer tercio del XIII.

252 Tras la retirada de todas las estructuras superpuestas al hastial occidental, se descubrieron numerosos elementos de la fachada original, entre ellos, una ventana en el lado de la epístola, una escalera entre la ventana y el pórtico, algunos capiteles relacionables con la propia ventana y las dobles columnas de la portada, etc. Se ocultó la ventana tras un muro de sillares regulares, se retiró la escalera y se depositaron en la casa parroquial los capiteles. En la actualidad, el tejaroz del pórtico es de cemento y apea directamente sobre los fustes de las columnas pareadas; el hastial superior presenta un cierre provisional a la espera de la ejecución de un vano de fisonomía y dimensiones controvertidas. Algunas fotografías de la limpieza de la fachada se encuentran en el archivo fotográfico de la Institución Príncipe de Viana; otras me han sido facilitadas amablemente, junto con otras valiosas apreciaciones, por el Sr. Miguéliz, vecino de la zona, y especialmente interesado y entusiasta en cuanto a las vicisitudes de la parroquia.

253 Este protagonismo del ábside central frente a los laterales tanto en anchura como en longitud es excepcional en Navarra. Prácticamente alcanza 10,5 metros de longitud por unos 6 de anchura. Se pueden comparar con las dimensiones de la capilla mayor de San Miguel de Estella, que se aproximan a 8 por 6,2. Destaca pues su longitud, que es algo más de un metro inferior a la del presbiterio de la abacial de La Oliva. El ábside del evangelio mide 4,25 m de longitud por 2,6 de anchura; el del otro lado muestra también la misma anchura. La composición general de la cabecera, con presbiterio tan preeminente, recuerda a algunos edificios del suroeste francés como, por ejemplo, la parroquial de Aulnay en Saintonge.

254 La sección de los cruzados, con triple baquetón sobre base prismática, las pequeñas dimensiones de sus sillares, la irregularidad sinuosa de su trazado y el diseño de los encuentros en cruz coinciden con las de aquella. Se puede afirmar con seguridad que las bóvedas de Santa María y la del presbiterio de Santiago fueron levantadas por el mismo maestro o grupo de canteros. De entre las marcas de cantería detectadas, por lo menos cinco de la cabecera de Santiago aparecen en los soportes de la nave de Santa María. También comparte un número significativo de marcas con la abacial de La Oliva; en esta ocasión son siete las que se detectan, concentradas en La Oliva en las dependencias orientales del claustro, el hastial del crucero norte y los muros perimetrales de las naves.

255 La del lado del evangelio gira el capitel para seguir la diagonal del arco que soporta. Este hecho da a entender que el propio pilar toral se adapta a la bóveda de arcos cruzados, ya que en su génesis románica debía de ser recto para soportar la dobladura interior del arco.

256 Durante la intervención de los años 60 se encontraron alguno de los capiteles primitivos, actualmente conservados en la casa parroquial. Muestran la tradicional división en cuatro hojas simétricas y decoradas con incisiones paralelas y caras humanas de rasgos simplificados y populares en sus centros. Se pueden relacionar con los capiteles de los torales del interior. También se recuperaron entonces capiteles y trozos de jambas relacionables con el vano observado al interior. Los capiteles, muy deteriorados, conectan estilísticamente con los de las jambas de la portada.

257 Es además el ábside de la epístola el que muestra mayor densidad de marcas de cantero coincidentes con La Oliva y Santa María. De las diez detectadas, seis aparecen en ambos templos. Ver MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

258 A mediados del siglo XIII la ciudad contaba con 1.098 fuegos (unas 6.000 personas), población que se mantiene hasta mediados del siglo XIV. CIÉRVIDE y SESMA, 1951, 42.

259 San Pedro aparece citada documentalmente por vez primera en un instrumento fechado en 1243. Todavía en el año 1300 se concedieron indulgencias "a los que con sus propias manos ayuden a la nueva fábrica", renovados en 1333. JIMENO JURÍO, 1970, 6.

260 De aquí en adelante nos vamos a referir siempre a los elementos de la iglesia medieval, ignorando la nueva configuración interna creada por el recrecimiento oriental. Así, hay que tener en cuenta que las naves cuentan con sólo dos tramos de cuya longitud conjunta se sitúa en torno a los 11 metros, que más los 6 de anchura del crucero suman un total de 17 hasta la embocadura de las capillas. El crucero, lo mismo que la anchura de las tres naves, se aproxima a los 20 metros, con 7 para la nave central y 5 de término medio para las laterales. Consecuentemente, la anchura del presbiterio debía de estar en torno a los 6,7 metros, por 4,7 en la embocadura de las capillas laterales. Su escasa longitud debe relacionarse con las determinaciones físicas del solar sobre el que se asienta, que era más ancho que profundo (como San Pedro de la Rúa), determinado al oeste por la plaza y la este por la muralla. En todo caso, sus dimensiones están en la línea de la arquitectura parroquial contemporánea (ver por ejemplo las parroquias estellesas o sangüesinas).

261 Adjunta en planta el dibujo hipotético de esta estructura YÁRNOZ, 1941, 8 y 15. El resto de la bibliografía sigue esta hipótesis excepto Jimeno Jurío, que acepta los tres ábsides semicirculares, aunque con un tramo recto en la embocadura de las capillas laterales. JIMENO JURÍO, 1987, 24-25. De hecho, lo único que se puede asegurar a la vista de los restos interiores es la existencia en las capillas laterales de un tramo casi cuadrado. Solo la tradicional organización románica de tres ábsides semicirculares en batería sustenta esta opción.

262 En las excavaciones realizadas durante la reciente restauración no se encontraron los cimientos medievales de la cabecera, probablemente reaprovechados en la ampliación. Atendiendo sólo a los laterales, si su diseño se acomodaba a las tradiciones constructivas contemporáneas, son cuatro sus posibles configuraciones: semicirculares, planos o semicirculares al interior y planos al exterior. Como principal determinación urbana e histórica hay que tener en cuenta

que San Pedro integraba su cabecera directamente sobre la muralla, de la que formaba parte indisoluble. Son tres los restos que nos pueden ayudar a establecer una hipótesis concreta: el ábside de la epístola se iniciaba con un tramo rectangular cubierto por crucería; en el exterior, aproximadamente metro y medio después del encuentro entre la capilla del Santo Cristo y el muro de la iglesia, se observa una línea vertical de discontinuidad que señala la frontera entre la cabecera medieval y la ampliación barroca, y por último, en la ampliación barroca se reutilizó una gran cantidad de sillares prismáticos medievales (de los veinte tipos de marcas de cantería observados en el exterior, cuatro se repiten en el crucero) labrados para amplios paramentos rectos. Entre la discontinuidad exterior y el tramo rectangular interior, se debía erigir un cierre semicircular algo más estrecho (algo más de 4 metros de diámetro), según los tipos tradicionales (ver Santa María y Santiago de Sangüesa). Exteriormente se cerraría con muros rectos, coincidiendo su límite con la citada discontinuidad vertical. San Bartolomé de Logroño, algo anterior, adapta su cabecera a la muralla de la ciudad integrando su ábside central en uno de sus cubos, por lo que es semicircular al interior y prismático al exterior; curiosamente, los ábsides laterales son cuadrados. Ver HERAS Y NÚÑEZ, 1987, 211-215. Mucho más lejos en lo estilístico y en lo tipológico quedan las abaciales de Senaque y Le Thoronet (ambas en la Provenza), cuyas cabeceras se organizan mediante batería de ábsides con el central semicircular y los laterales rectos al exterior y semicirculares al interior.

263 El tercer pilar central, desde los pies, presenta columnas adosadas en todos sus lados excepto el que da al presbiterio; esta anomalía se justifica porque estos pilares nacían del muro que definía el ingreso a la capilla mayor medieval.

264 Da la impresión de que la única solución razonable es que el pilar formara parte del propio hemiciclo. Como ya se ha observado en los ábsides laterales de Sangüesa, es habitual que el cilindro absidal fuera algo más estrecho que su preámbulo rectangular, quedando el horno y su hemiciclo resaltados al interior. El cimacio liso señalaría el inicio de la bóveda de horno.

265 Como se ha citado, las grandes construcciones monásticas no las proyectaban, por lo menos en esta época. Las torres se deben buscar pues en construcciones parroquiales, aunque en la inmensa mayoría de los casos son más tardías ya que era uno de los últimos elementos en construirse.

266 Como denominador común muestran sencillas articulaciones generales prismáticas, impostas lisas de separación y vanos de medio punto de luz y complejidad decreciente.

267 Estas diferencias, al igual que las de los vanos, han sido ya apuntadas por JIMENO JURÍO, 1987, 26; y *CMN*, III, 262.

268 Su fisonomía recuerda a tipos similares ya observados en el cimborrio de Irache, Santa María Jus del Castillo y en último término a la capilla mayor de Tudela.

269 Estos síntomas de desplome y reconstrucción se deben relacionar con el hundimiento que se produjo el 4 de julio de 1564. Un rayo cayó en la "torre alta" provocando la caída de diversos materiales sobre la bóveda del crucero y el desmoronamiento de éste. La documentación en YÁRNOZ, 1941, 13.

270 Aunque los rasgos de esas cabezas son muy simplificados, recuerdan a algunas de las claves de la nave de la epístola de San Miguel de Estella, construida ya en la segunda mitad del siglo XIII.

271 Siguiendo las hiladas de los sillares que flanquean la portada olitense se aprecian dos interrupciones verticales paralelas que la encuadran, así como un cambio progresivo en los sillares superiores, que indican que en la primera fase no se llegó a rematarla con el previsible tejaroz sobre canes. Los muros de las naves laterales no eran rasantes al pórtico, sino que se proyectaron retranqueados. La configuración originaria de la fachada estaría determinada por la portada central integrada en una estructura cúbica cubierta con tejaroz sobre canes y rematada probablemente por un gran arco de descarga superior asimilable a la estructura de la nave central. Esta disposición se puede observar en la catedral de Tudela y San Nicolás de Pamplona, con restos apreciables en las abaciales de La Oliva e Iranzu y la parroquia de Santiago de Sangüesa.

272 No comparte el eje de la portada, ya que, como se ha comentado en la planta, el último tramo de las naves no traba de forma perfecta con la línea original de la fachada. El vano se abre al centro mismo de la nave mayor, mientras que la portada está ligeramente desplazada hacia la epístola.

273 JIMENO JURÍO, 1987, 29; y *CMN*, III, 265.

274 MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

275 El pilar exento más occidental del lado del evangelio muestra claramente la interrupción de las obras de la fase anterior, ya que los capiteles no encajan perfectamente con la circunferencia de los fustes.

276 A mediados del siglo XIII un claustro eregido con arcos de medio punto parece estilísticamente anacrónico. No obstante, todavía no se habían iniciado los claustros monásticos de Sangüesa o Marcilla, ya plenamente góticos. Se trabajaba en el de Iranzu, de características peculiares. Los demás, conservados junto a templos urbanos, presentaban arquerías de medio punto (Pamplona, Tudela y Estella). En ese contexto la solución adoptada en Olite es más comprensible.

277 *CMN*, III, 268.

278 Del análisis planimétrico del edificio gótico se puede establecer como hipótesis previa a una cata o excavación del subsuelo que el edificio anterior coincidía con él en sus dimensiones generales, articuladas mediante triple cabecera, crucero y cuerpo de tres naves, en la línea planimétrica de San Nicolás. Según algunos autores esa iglesia se edificó entre 1180 y 1200, conservándose restos en la zona del órgano y la tribuna. MARTINENA, 1978, 6.

279 Documentada desde 1184, su origen legal se sitúa entre diez y veinte años antes. MARTÍN DUQUE, 1995, 79.

280 Para una idea aproximada de la configuración de esta parte de la muralla, MARTINENA, 1975, 306.

281 GOÑI, 1979, 469.

282 Sobre estos acontecimiento históricos y su reflejo documental ver MARTINENA, 1975, 48 y 305-306. También MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

283 "En la era 1269, año de la natividad del señor 1231, en la festividad de Santa Cecilia, fue consagrada esta iglesia, en honor del bienaventurado Nicolás por el venerable padre Mauricio, obispo de Burgos. Fueron puestas en su altar reliquias de

Santiago Apóstol, de Santa María Magdalena y de Santa Anastasia, Mártir". MARTINENA, 1975, 306, y 1978, 15.

284 IDOATE, 1964, 62, 63 y 66.

285 Para más detalles ver ECHEVERRÍA y FERNÁNDEZ, 1987, 717.

286 Es la mayor de entre las parroquiales contemporáneas. Supera ligeramente los 40 metros de longitud, por unos 30 en el crucero. La nave central mide unos 10 metros de anchura por algo más de 6 de las laterales; en total las naves superan los 22 metros de anchura.

287 El actual ábside poligonal se construyó durante las profundas reformas realizadas en el reinado de Carlos III (1387-1425). En las excavaciones asociadas a la de restauración de la iglesia se descubrió la cimentación de la primitiva cabecera semicircular, con cierre cilíndrico de 7,7 metros de diámetro y preámbulo rectangular de 8,6 metros de anchura. INSTITUCIÓN PRÍNCIPE DE VIANA, *Memoria del Patrimonio de 1986*, 9.

288 La capilla de la Merced, abierta al ábside por el norte, conserva un vano similar quizá reutilizado tras derribar el muro correspondiente del ábside. Su bóveda ha sido fechada en los primeros años del siglo XVI. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL, 1996, 315.

289 Durante la Edad Media se construyó una torre sobre la capilla de la epístola. Esta torre se integraba en el recinto amurallado del flanco meridional de la población. Fue derribada en el siglo XVI. ECHEVERRÍA y FERNÁNDEZ, 1987, 726.

290 Esta hipótesis ya fue apuntada en INSTITUCIÓN PRÍNCIPE DE VIANA, *Memoria del Patrimonio de 1986*, 9.

291 Esta articulación de la cabecera es ciertamente poco habitual. Coincide por ejemplo con la iglesia abacial de Santa María de Bujedo en Burgos, que también muestra presbiterio semicircular y ábsides de cierre plano.

292 Lógicamente esta asociación no determina una influencia cisterciense en la planimetría de San Nicolás, sino un vínculo tipológico con un edificio concreto. La desaparición de la cabecera de San Pedro de Olite elimina la posible comparación de dos edificios con similares determinaciones constructivas y utilitarias. No obstante, quizá la cabecera de San Nicolás no fuera el resultado de un diseño previo integral, sino de sucesivas adaptaciones a las vicisitudes históricas que sufría la ciudad. Ver en este sentido el caso de San Miguel de Estella, cuyo crucero se fortificó alterando el plan inicial de cabecera y crucero.

293 Más sobre las posibles características de este primer proyecto y de los siguientes en MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

294 Este tipo de pilar con múltiples columnillas estaba concebido para soportar por cada lado un arco y su correspondiente dobladura; coincide por ejemplo con la composición de los torales de la parroquial de Santiago en Sangüesa. También se puede relacionar con los de las catedrales de Lérida, Zamora o Ciudad Rodrigo. Quizá sea la iglesia de Santa María del Azogue de Benavente la que mejor encaje con el tipo pamplonés. El inicio de las obras de Santa María del Azogue se sitúa en torno a 1182. SUREDA, 1985b, 356-358.

295 Da la impresión de que la altura de las naves laterales y los formeros parecen herederas de las dimensiones de la capilla del evangelio, determinada a su vez por la bóveda de cañón que contemplaba el primer proyecto para cubierta del crucero.

296 El esquema compositivo de los soportes sigue las pautas del proyecto anterior en cuanto a su función específica y el tipo de bóveda que iba a soportar. De hecho, el nuevo pilar coincide en el aspecto y función con los de la embocadura de la capilla mayor de la abacial de Irache.

297 Inicialmente la cubierta proyectada para la capilla del evangelio quizá sería también de cañón apuntado, ya que no se previno la construcción de ningún soporte para los arcos cruzados de una hipotética bóveda de crucería.

298 El pilar se sustenta sobre un potente basamento cilíndrico bajo las basas, que coincide de nuevo con diversas construcciones del Duero Medio, como Zamora, Toro o Salamanca.

299 Ya hemos visto soluciones parecidas en las naves de Fitero.

300 Frente a las habituales adaptaciones de soportes antiguos a bóvedas de arcos cruzados, en la nave del evangelio de San Nicolás ocurre lo contrario: sobre unos pilares diseñados para bóvedas de crucería se superpone una estructura de cañón mucho más tradicional. Quizá la justificación de este arcaísmo se encuentre en la reorientación de la obra hacia un edifico de marcado carácter militar. Las bóvedas de cañón son mucho más seguras y estables que las de crucería, por lo que fueron usadas generalmente en las construcciones militares de todas las épocas.

301 Alguno de los más decorativos nos remite a los de la nave central de Iranzu.

302 La citada comunicación se realizaría mediante una escalera de madera que una vez retirada dejaba la torre incomunicada. Tras la construcción del hastial occidental este acceso quedaría en desuso, realizándose a través del pasaje abierto sobre la portada.

303 Ya se ha observado un caso parecido en San Miguel de Estella. Este replanteamiento del uso de la iglesia también pudo tener su origen en los enfrentamientos armados entre los burgos de 1213. Sin embargo, da la impresión de que si esta reforma se hubiera llevado ya a cabo entonces los destrozos provocados por el incendio hubieran sido menores.

304 La limpieza de los muros durante la reciente restauración descubrió restos del incendio en la capilla del evangelio, los soportes y muros bajos de crucero, columnillas de la portada del evangelio y su nave correspondiente. Quizás unas cubiertas provisionales en madera convirtieran el incendio en realmente devastador. Sobre estas hipótesis, ver MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

305 Da la impresión de que esta consagración devuelve a la iglesia, ultrajada en su sacralidad por la muerte y la destrucción de la guerra, a su uso litúrgico. Si el templo no estaba totalmente terminado en 1222, probablemente tampoco lo estuviera en 1231, fecha de consagración restringida quizá a la cabecera y su capilla mayor.

306 Tanto la sección de los arcos cruzados, fajones y formeros de la capilla absidal coinciden con los de las bóvedas de la parte occidental del claustro del monasterio de Santa María de mediados del siglo XIII. Los capiteles citados son algo anteriores a esa fecha. La bóveda acoge ya arcos formeros como enlace entre muro y bóveda.

307 La arquivolta exterior, así como sus correspondientes capiteles y columnillas, fue restaurada durante las obras historicistas.

308 Son muchas las construcciones que conservan articulaciones y elementos de empeño e interés. De hecho, el estudio pormenorizado de la arquitectura rural revela en Navarra una riqueza y densidad constructiva sorprendente. Los edificios citados han sido seleccionados sólo como ilustración de la variedad de tipos y su relación con las propuestas estilísticas predominantes. Otros muchos podían haber sido también sujetos de nuestra atención, aunque la propia definición teórica y práctica de la presente obra lo impide. Como es previsible las grandes construcciones urbanas o monásticas irradian una profunda influencia a las construcciones de sus valles o comarcas perimetrales. En estos edificios se observa una progresiva reducción de la complejidad arquitectónica y una apreciable persistencia cronológica que hace pervivir algunos tipos y elementos más allá de los límites temporales y creativos del período. En Tierra Estella, destaca la influencia del monasterio de Irache (a modo de ejemplo se pueden citar las parroquiales de Igúzquiza, Monjardín, Olejua, Learza y Oco), San Miguel de Estella (Aberin) e Iranzu (Eraul, Azcona, Larrión, Iruñuela, etc.). Algo parecido sucede en el entorno de La Oliva (Carcastillo, Gallipienzo, Mélida, Aibar, etc.). La zona media oriental, además de la influencia general de La Oliva y Sangüesa, muestra una acentuada vinculación con propuestas anteriores ejemplificadas por las iglesias de la Valdorba. En las cuencas prepirenaicas (Pamplona y Lumbier-Aoiz) las influencias no son tan concretas sino que fijan el sustrato común de unos tipos arquitectónicos prácticamente vigentes durante toda la Edad Media.

309 En Navarra conservan cabecera o restos evidentes de una articulación con alguno de los elementos citados más de 250 templos. Un análisis pormenorizado de las características de cada uno de ellos, con las múltiples interrelaciones que se establecen entre los numerosos grupos comarcales y las influencias detectadas del ámbito de la arquitectura mayor, en MARTÍNEZ ÁLAVA, inédito. Para el extremo occidental de Estella ver MARTÍNEZ ÁLAVA, 2000, 307-348.

310 Los ocho nervios de sección cuadrangular parten por parejas desde ménsulas dispuestas en el centro de cada paño y vuelan divergentes hasta tres paños más allá. En las esquinas y sobre las columnas antes citadas arrancan fragmentos nervados que mueren en el primer entrecruzamiento de nervios.

311 ÍÑIGUEZ, 1968, 185 y 198, advirtió las similitudes con motivos "claustrales": utilización de vegetales en espiral con ejes perlados, acantos y animales como el dromedario, iconografía pasionista, etc. Pero estas hojas en espiral no son como las de Pamplona, porque presentan roseta central. No sabemos si este motivo existió entre los capiteles no conservados del claustro. En Francia aparece en iglesias como Bourges y Souvigny, ésta última con orificios de trépano como en Torres del Río y fechada hacia 1150: JALABERT, 1965, 82-83, y BOUSQUET, 1988, 115. Vemos otra conexión con tierras francesas (Berry y Saint Benoît-sur-Loire) en el collarino sogueado que ciñe la parte inferior de unas hojas lisas rematadas en volutas y vueltas en piñas: JALABERT, 1965, 83-84. Este diseño ofrece sorprendentes similitudes con uno de Armentia: RUIZ MALDONADO, 1991, XVI. El estudio detallado de estos temas, desconocidos en los precedentes navarros, podrá darnos pistas acerca del origen del taller escultórico.

312 Centauros sagitarios, sirenas-ave, hojas lisas hendidas vueltas en piñas, dragoncillos, trenzados, leones que bajan las cabezas, *fleurs d'arum*, hojas con bolas y otras alancetadas de nervio axial. En las ménsulas, cabeza de fiera devoradora de cuadrúpedo y cabeza de fauno con la boca abierta.

313 Ya fue interpretado así por JOVER, 1987, 34-37. En los capiteles exteriores se repiten trenzados, espirales, centauros, dragoncillos, etc., y se introducen novedades en molduras y capiteles, como aves que entrelazan sus cuellos, máscaras esquinadas o, muy reiteradas, hojas lisas hendidas y vueltas en piñas, trifolios, etc., unidas mediante líneas combadas.

314 ZORRILLA, 1914; HUICI, 1923 y 1924. LAMBERT, 1955, 50, vio aquí la iglesia de un hospital de peregrinos.

315 La vinculación bajomedieval con los sepulcristas ya fue expuesta por ORDÓÑEZ, s.a. JASPERT, 1991, 14, aportó el documento que la menciona como perteneciente al capítulo hierosolimitano en 1215. Abunda sobre el asunto ORDÓÑEZ, 1991. Queda absolutamente descartada la pertenencia a Irache, puesto que este cenobio poseía en Torres del Río otra iglesia, la de Santa María.

316 Especialmente, CAMPS, 1945, 204 y 12.

317 URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 152.

318 MORET, 1890, III, 41, informa del descubrimiento en el siglo XVII de sepulcros con ricas vestiduras. La ausencia de enterramientos en el interior de la iglesia fue constatada mediante excavación: UNZU-CAÑADA-LABÉ, 1995. Fue hallado un interesante fragmento escultórico sobre cuyo uso trato en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2001.

319 Resulta diferente de las habituales linternas de muertos románicas del oeste francés: PLAULT, 1988. E insisto en la inexistencia de vestigios de humo.

320 KRAUTHEIMER, 1942.

321 CONANT, 1956; HEITZ, 1990 y 1991, y BONNERY, 1991.

322 Expongo con más detalle esta hipótesis en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2001. Considero que hay una relación de semejanza (*similitudo*), en el sentido que daban a este término en el siglo XII, como participación en alguna de las características del modelo, no reproducción fiel del mismo. En dicha publicación, añado nuevos argumentos a los ya expuestos por otros autores, sistematizados, examinados en profundidad y enriquecidos por SUTTER, 1997, 13-16 y 44-72, cuyas conclusiones no siempre comparto.

323 KRAUTHEIMER, 1993, 86. Quedan hoy a la vista en Torres del Río los letreros de Pedro, Pablo, Juan, Andrés, Santiago el Mayor, Santiago el Menor y Tomás.

324 Edificio octogonal absidado, con arcos en todas sus caras y rematado en linterna, que suele identificarse con el baptisterio del *Templum Domini*. Estudios recientes sostienen su edificación en la década de 1140: FOLDA, 1995, 253-260. En la actualidad profundizo en el estudio de las vinculaciones con Tierra Santa de otros edificios con soluciones arquitectónicas semejantes. Así sucede con la dedicación a Santa Cruz de la iglesia de Olorón, con los nervios que dejan libre el centro en la Vera Cruz de Segovia, o con el hecho de que la antigua mezquita de Bib al Mardum, el modelo más directo de Torres del Río y Olorón, tras su consagración fuese sede sanjuanista en Toledo y estuviese dedicada a la Santa Cruz. No me extenderé sobre este asunto, que deseo exponer con sus múltiples implicaciones en breve.

325 KRAUTHEIMER, 1993, 86.

326 BRESC-BAUTIER, 1984, docs. 6 y 16.

327 En San Martín están dos de los elementos, los combados y las hojas que se vuelven en otro motivo, que allí son bolas; pero no aparecen en el mismo capitel. Convendría profundizar en los caminos que siguió este motivo, lo que proporcionaría pautas de datación para muchos edificios, no sólo navarros.

328 URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 149.

329 BRESC-BAUTIER, 1974, 338.

330 MADRAZO, 1886, II, 523-529 (que se hace eco de una sospecha de Iturralde y Suit), recogido por LAMPÉREZ, 1930 (1908), II, 238-244, y muchos otros.

331 LAMBERT, 1928; todavía no ponía en duda su adscripción templaria en 1925.

332 J. M. LACARRA, 1941 y ETAYO, 1914.

333 Al parecer la misma conclusión fue producto de investigaciones paralelas: JIMENO JURÍO, 1995, 1997 y 1998; BECKER, 1995. Ha de consultarse también SUTTER, 1997, 19-25 y 107-150.

334 Las tienen todos los paños salvo el septentrional, por la puerta principal, el oriental, por la presencia del ábside, y el suroriental, por la existencia de una escalera prevista desde el comienzo de la obra.

335 MARTÍNEZ ÁLAVA, 1999, II, 656-657. Quiero manifestar mi agradecimiento al autor por haberme dejado consultar este capítulo de su tesis inédita.

336 YÁRNOZ, 1945.

337 ETAYO, 1914. LAMBERT, 1925, 222, consideraba toda la arquería del XVII, aprovechando capiteles románicos y góticos. Una nota de la redacción a pie de página recuerda el texto de 1520.

338 BECKER, 1995, 115. Documenta su reconstrucción y aporta un croquis JIMENO JURÍO, 1998, 58, y 1999.

339 Por ejemplo, la arquería inferior del ábside tiene seis tramos desiguales. Así, los dos armariolos emplazados a los lados se encuentran uno dentro de uno de los arcos normales y otro en el interior de uno diminuto; del mismo modo, los encuentros entre el ábside y el octógono tienen distinta solución a cada lado. Mientras al norte un montante apea el arco ciego correspondiente, al sur la escalera había hecho imposible la presencia del correspondiente arco ciego, con lo que la columna que va hasta la cornisa está mejor dispuesta en relación con la columnilla que llega hasta la cornisa del ábside.

340 BECKER, 1995, 116.

341 Junto a la embocadura del ábside, uno con ángeles trompeteros y otro con juglares y bailarina (ARAGONÉS, 1993, 266). Los vegetales muestran temas sencillos con ciertas variaciones. Abundan los derivados de las hojas festoneadas hendidas que tanto hemos visto en las secuelas del "taller de Esteban". También los hay con cabezotas monstruosas esquinadas de cuyas bocas brotan tallos, animales emparejados, etc. Está por hacer el estudio estilístico pormenorizado de todo ello, incluida la puerta con su moldura exterior dedicada a figuraciones de carácter negativo (ARAGONÉS, 1996a, pássim).

342 Viene a ser la propuesta cronológica más aceptada: URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 157 (hacia 1170); BECKER, 1995, 115; MARTÍNEZ ÁLAVA, 1999, II, 658, etcétera.

343 Sobre las alteraciones causadas por la intervención de 1978: PONS SOROLLA, 1978. Agradezco a don Emilio Linzoáin las facilidades ofrecidas para el estudio de esta capilla.

344 La mayor parte de los estudiosos supone su edificación en la primera mitad del siglo XII. Para algunos la habría financiado Alfonso el Batallador, para otros es la iglesia en construcción que menciona Picaud en el *Codex Calixtinus.* Todas las opiniones sobre el asunto en TORRES BALBÁS, 1945, 27-29, y *CMN*, IV**, 342-344. Los elementos constructivos llevan a pensar en datación más tardía. Por otra parte, en mi opinión la tipología tan peculiar desmiente que sea la primera iglesia del hospital.

345 Este tipo de carnarios, de unos 5 o 6 m de lado por unos 10 de profundidad, existen en otros lugares de Europa. Abundaron a partir de las grandes mortandades del siglo XIV y en general estuvieron destinados a sepultura de pobres y difuntos de condición modesta, características ambas aplicables a buena parte de los peregrinos jacobeos medievales. Dicen que algunos llegaban a contener entre 1.200 y 1.500 cadáveres: ARIÈS, 1977, 62-63. Existen otros ejemplares con arquerías: PLAULT, 1988, 132.

346 TORRES BALBÁS, 1945, 29.

347 VÁZQUEZ DE PARGA-LACARRA-URÍA, 1948-1949, III, 69.

348 Del estudio de sus marcas de cantería no se pueden establecer, en esta ocasión, conclusiones relevantes. Al estar su interior enlucido sólo se pueden observar en los muros externos libres de añadidos posteriores. De las dieciséis observadas dos aparecen en San Miguel, tres en la cabecera e inicio de las estancias de La Oliva, otras dos en Fitero, dos en Iranzu y otra en Irache. Para las relaciones planimétricas, proporcionales y de articulación de los alzados, ver MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

349 BIURRUN, 1936, 417 y 420.

350 Ver capítulo correspondiente.

351 Esta aproximación cronológica no hace sino precisar un poco más la primera mitad del siglo XIII propuesta por GARCÍA LARRAGUETA, I, 144.

352 VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA RÍU, 1948-49, II, 146.

353 Con una longitud en torno a los 19 metros, destaca su anchura de 8,7 en la nave y 7,7 para el cilindro absidal. Estas dimensiones superan levemente las de la capilla mayor de la abacial de Irache.

354 Para los lazos estilísticos concretos ver MARTÍNEZ ÁLAVA, 1999.

355 Esa unificación será ya prácticamente total en San Millán de Oco.

356 De las dieciocho marcas de cantería observadas en la iglesia, once aparecen también en el monasterio de La Oliva, mostrando una relación especialmente estrecha con la capilla de San Jesucristo con la que comparte ocho marcas. Todas las referencias a marcas de cantería u otros aspectos concretos como la reconstrucción de su plano primitivo, en MARTÍNEZ ÁLAVA, inédito.

357 *CMN*, I, 46. Se añadió una nueva cabecera con crucero. No obstante da la impresión de que la cabecera primitiva sería también plana.

358 GOÑI, 1979, 584.

359 Dos aparecen también en Santiago de Sangüesa. En todo caso, en Gallipienzo sólo se han observado seis marcas distintas.

360 Aparecen otros de articulación similar en el toral de San Esteban de Zolina, en la Cuenca de Pamplona

361 *CMN*, III*, 410.

362 Sobre las fases constructivas de San Miguel de Izaga, ver MARTÍNEZ ÁLAVA, inédito.

363 Las informaciones que aquí resumo forman parte del estudio *El palacio real de Pamplona durante la Edad Media*, que realicé en colaboración con Javier Sancho Domingo (en prensa).

364 MARICHALAR, 1934, XVI. Incluía los palacios con su capilla, su granero y despensa, con todas sus cubas y vasijas, y con las restantes pertenencias.

365 Sobre el pleito: GOÑI GAZTAMBIDE, 1979, I, 589-609 y *pássim*.

366 MARTÍN DUQUE, 1982.

367 GARCÍA LARRAGUETA y OSTOLAZA, 1982, 174.

368 MENÉNDEZ PIDAL, RAMOS y OCHOA DE OLZA, 1995, 37.

369 LAMBERT, 1951, 11-14 (la identifica erróneamente con el palacio regio donado por Sancho VII). Sobre la documentación relativa al palacio episcopal es fundamental GOÑI GAZTAMBIDE, 1953. Deseo expresar una vez más mi agradecimiento a don Jesús Omeñaca y a Mercedes de Orbe por su colaboración en el estudio de éste y de muchos otros edificios religiosos medievales de la diócesis de Pamplona.

370 Esta gran sala fue dedicada a finales del siglo XIII a dormitorio de los canónigos. En el siglo XV el vicario don Lancelot mandó construir cinco arcos que elevaran el nivel y atajaran así la humedad.

371 Allí se celebraron las reuniones capitulares a partir del siglo XIV (era la *camera spectaculorum*).

372 GOÑI, 1997, núm. 555.

373 La fachada viene enmarcada por dos poderosas columnas que incorporan interesantes elementos escultóricos, al igual que las ventanas. De todo ello trata con detenimiento otro capítulo de este libro. Agradezco al personal del Museo Gustavo de Maeztu las facilidades ofrecidas para el estudio del edificio.

374 LACARRA, 1934, 336, n.29. Abundan otras referencias en los siglos XIV y XV.

375 ZABALO, 1991, 98.

376 Me ocupo con detenimiento de los procesos urbanizadores en la Navarra medieval en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996c.

377 Las analiza PASSINI, 1984.

378 MARTÍN DUQUE, 1983, núm. 118.

379 Según antiguas interpretaciones, una habría promovido la iglesia de Frómista y la otra la de Sos del Rey Católico. Hoy sabemos que ambas iglesias son posteriores a lo que se pensaba, por lo que no existen más argumentos a favor de ellas que al de doña Placencia (mujer de Sancho el de Peñalén), en cuyo reinado también se edificaron interesantes obras como Aralar.

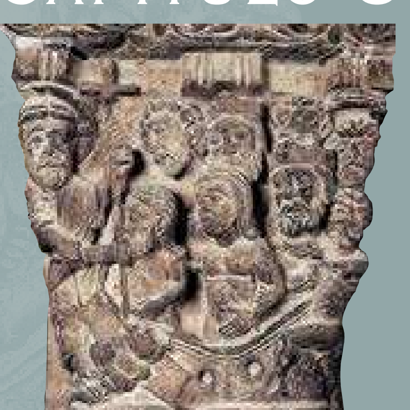
380 Los puentes góticos tienden a emplear más el arco apuntado (que hemos visto a menudo en iglesias románicas) y a elevar los tajamares hasta conseguir refugios para viandantes, pero a buen seguro obras que a primera vista calificaríamos de románicas pudieron haber sido edificadas después de 1200.

381 Puede encontrarse información sobre ellos en MARTINENA, 1980; TARACENA, 1947; y URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, II, 23-26.

382 VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA, 1949, III, 68.

383 SORIA, 1992, 51-68. No comparto para todos los casos su calificación de góticos.

Capítulo 8



El último tercio del siglo XII y los comienzos del XIII. Escultura monumental

GENERALIDADES
EL FOCO DE SANGÜESA
EL FOCO DE TIERRA ESTELLA
San Miguel de Estella
Santa María la Real de Irache
Las derivaciones del taller de Estella-Irache
El claustro de San Pedro de la Rúa y el Palacio Real
San Bartolomé de Aguilar de Codés
EL FOCO DE TUDELA
La catedral de Tudela
San Nicolás
La Magdalena
NOTAS

Capítulo 8

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XII Y COMIENZOS DEL XIII. ESCULTURA MONUMENTAL

Generalidades

Antes de pasar a analizar la escultura de esta etapa, resulta conveniente hacer alguna advertencia previa. En principio, en aras al mantenimiento de una línea coherente de exposición, parecía aconsejable tratar de aplicar el mismo esquema básico que se ha utilizado en el caso de la arquitectura coetánea, pero siempre y cuando no entrara en colisión con la realidad artística. Ahora bien, una vez confrontado dicho esquema con la escultura navarra de la época, resulta evidente que se puede mantener sólo muy parcialmente.

En efecto, dentro del primer gran grupo arquitectónico, los monasterios, las abaciales cistercienses apenas pueden ser tenidas en cuenta en materia escultórica. Por un lado, debido a su política de aislamiento y ruptura respecto a mundo exterior, prescinden en sus iglesias de las fachadas monumentales y, por ende, de las portadas esculpidas[1]. De otra parte, si consideramos el otro posible punto de localización de la escultura por excelencia, el claustro, nos encontramos con que únicamente se ha conservado un claustro cisterciense de este período, el de Iranzu y sólo parcialmente corresponde a él[2]. Así pues, la ornamentación escultórica de los monasterios cistercienses navarros se limita a los capiteles de la iglesia y otras dependencias monásticas y, en alguna rara ocasión, a las claves. En aquellos, los monjes blancos –fieles a las prescripciones de sus capítulos generales y a las exhortaciones de San



Santa María de La Oliva, capitel

Bernardo– hacen gala de gran parquedad: sólo en tres casos, las iglesias de La Oliva y Fitero y el claustro de Iranzu, encontramos algún ejemplo de capitel con decoración figurada[3] y en el resto la ornamentación es exclusivamente vegetal[4]. En cuanto a las claves, la sobriedad es aún mayor, pues únicamente hemos localizado dos edificaciones que cuentan con claves decoradas, que son de nuevo la iglesia de La Oliva y el claustro de Iranzu, empleándose en ambas motivos preferentemente simbólicos, como la cruz de Calatrava, el águila –que tiene carácter heráldico–, el *Agnus Dei*, los panes y los peces, la *Dextera Domini,* etcétera[5].

Respecto a los monasterios benedictinos, representados por la abacial de Irache, las estrechas relaciones de la decoración escultórica de este cenobio con la de la parroquia de San Miguel de Estella aconsejan su inclusión en el foco estellés, donde adquiere pleno sentido.

Si pasamos al apartado final, el consagrado a la arquitectura civil, nos encontramos con que de los tres edificios incluidos en el mismo, los palacios reales de Estella y Pamplona, y el episcopal de esta ciudad, los dos últimos carecen de ornamentación escultórica[6].

Lo más susceptible de aprovechamiento resulta ser el apartado dedicado a la arquitectura parroquial urbana y el subapartado consagrado a la arquitectura parroquial rural, sobre todo el primero. Efectivamente, la arquitectura parroquial urbana se articula en cinco focos –Tudela, Estella, Sangüesa, Olite y Pamplona– y de ellos los tres primeros –Tudela, Estella y Sangüesa– se configuran como centros escultóricos destacados, especialmente Estella y Tudela. En cuanto a la arquitectura rural, la zona de Tierra Estella se presenta como la más relevante y en el terreno de la plástica ocurre lo mismo, pues es en ella donde localizamos los ejemplos escultóricos más importantes, concretamente en Azcona, Eguiarte, Lezáun y Aguilar de Codés, si bien, dada la dependencia de la mayoría de estas obras con respecto a la escultura de San Miguel de Estella, hemos preferido integrarlas todas dentro de un foco común, el de Tierra Estella, donde se explican mejor, y no crear un apartado específico de escultura rural.



Santa María de Sangüesa, firma de Leodegario en la estatua-columna de la María central

Tras esta justificación del esquema adoptado y entrando ya en materia, hay que decir que, pese a las restricciones señaladas, al igual que ocurría con la arquitectura, la producción plástica de este período resulta mucho más rica que la del precedente –al menos a la vista de los restos que han llegado hasta nosotros– y nos brinda una base aceptable para obtener unos caracteres generales válidos, que la diferencien de la de la etapa anterior.

Desde el punto de vista formal se muestra mucho más naturalista y realista, aunque mantenga todavía una fuerte carga de idealización, comienza a cuestionar la ley del marco, tiende al narrativismo y acusa un fuerte barroquismo, visible sobre todo en el tratamiento de los ropajes con su multiplicación de pliegues. Por otra parte, es ahora cuando hacen su aparición las arquivoltas con figuras en disposición longitudinal –Santa María de Sangüesa y San Miguel de Estella– y las estatuas columnas –Santa María de Sangüesa–.

Iconográficamente[7] ofrece programas mucho más ricos y complejos que los del período precedente, de lo que sería un ejemplo paradigmático la portada de San Miguel de Estella, a la par que hacen su aparición una serie de temas nuevos o

muy poco frecuentes en la etapa anterior: *Maiestas Domini* con el Tetramorfos[8] –Santa María de Sangüesa, San Miguel de Estella y Magdalena de Tudela–, Juicio Final –Santa María de Sangüesa–, ciclos hagiográficos –portada de San Miguel y claustro de San Pedro de la Rúa de Estella, y claustro y portadas del crucero de la catedral de Tudela– y temática profana, susceptible a veces de una interpretación moralizante –representaciones de los oficios de Santa María de Sangüesa y Magdalena de Tudela, "retratos" de los integrantes del taller escultórico de Irache, combate de Roldán y Ferragut del Palacio Real de Estella–.

Como sucede con la arquitectura, tales notas no se diferencian de las del resto de la escultura hispánica coetánea, lo que resulta totalmente lógico si tenemos en cuenta que muchos de los maestros y talleres que trabajan en Navarra proceden de otros territorios o acusan influencia de otros focos hispánicos[9]. Así en Sangüesa interviene el taller aragonés de Biota, en San Miguel de Estella y Santa María la Real de Irache se aprecian ecos de Silos y relaciones con Armentia, el capitel de Roldán y Ferragut del Palacio Real de Estella está firmado por un tal Martín "de Logroño"[10], y el taller más antiguo que trabajó en el claustro de la catedral de Tudela y en la iglesia de San Nicolás de la misma ciudad procedía, quizás, de Santiago de Compostela. No faltan tampoco influencias francesas, sobre todo del importante foco de Chartres, visibles en las realizaciones del maestro Leodegario en Santa María de Sangüesa y en el programa iconográfico de San Miguel de Estella. Ocurre además que estas piezas ejecutadas o influidas por artistas foráneos suelen ser las pioneras de sus respectivos focos y de ellas derivan las restantes.

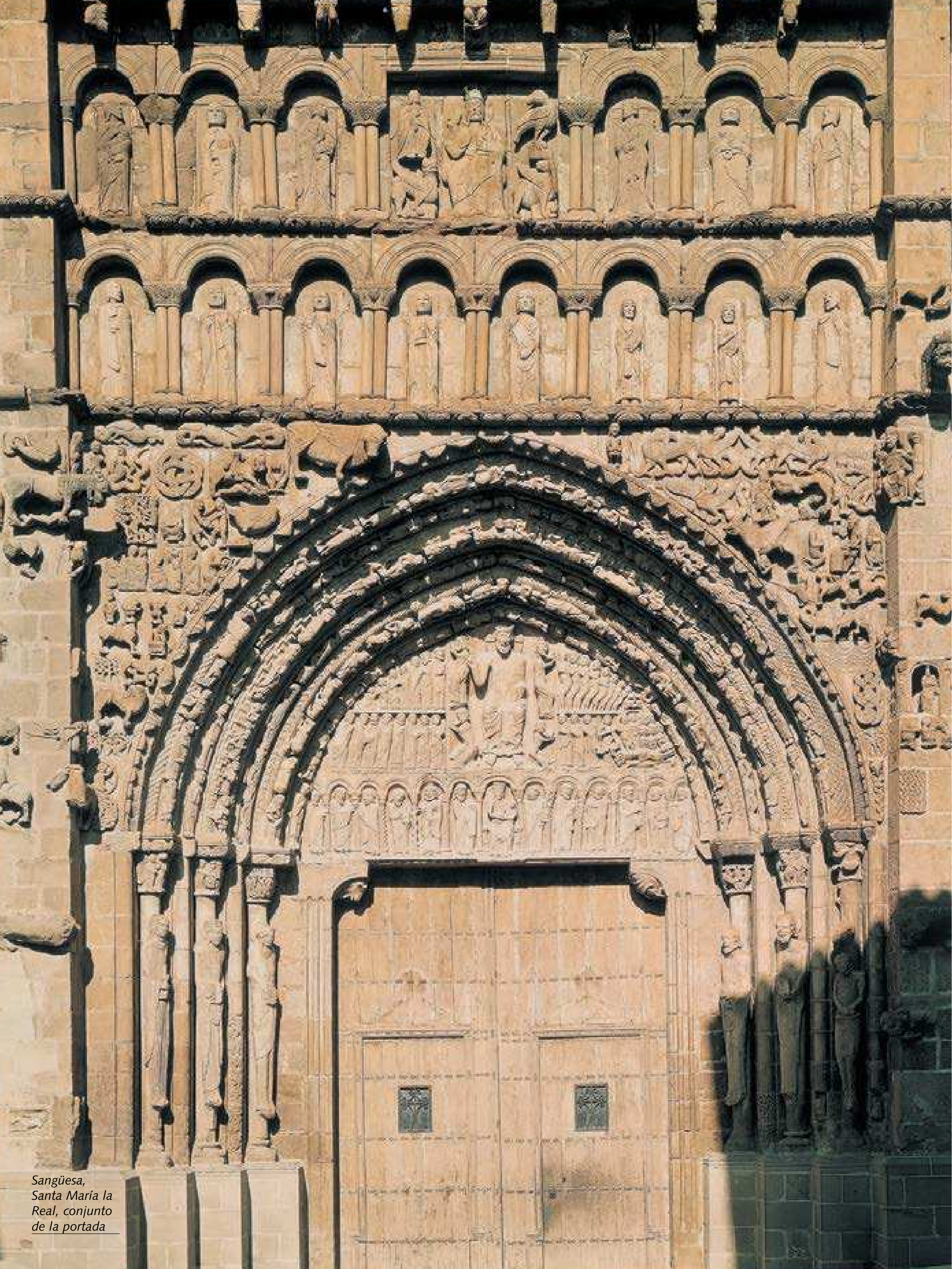
Tras estas generalidades, vamos a abordar el análisis de las obras concretas, agrupándolas en los tres focos mencionados al comienzo, Sangüesa, Tierra Estella y Tudela, aunque advirtiendo que su importancia es desigual, pues mientras el núcleo sangüesino se limita a una sola obra, interesante, pero de calidad media, los focos estellés y tudelano se muestran mucho más prolíficos y ofrecen creaciones de primera fila, dignas de ocupar un lugar destacado en el panorama de la plástica hispana coetánea.

El foco de Sangüesa

El foco de Sangüesa está representado, básicamente, por la portada de Santa María[11], probablemente el más temprano ejemplo escultórico de este período en cuanto a su inicio.

Estructuralmente, el conjunto está formado por una puerta, de arco apuntado, integrada por una serie de arquivoltas –cuyas esculturas se disponen longitudinalmente–, apeadas en columnas –coronadas por capiteles y enriquecidas con estatuas–, más un tímpano. Tanto el apuntamiento del arco, como la colocación longitudinal de las figuras de las arquivoltas y las estatuas-columnas constituyen una novedad dentro del panorama de las portadas navarras y ponen de manifiesto el carácter avanzado de la obra. A ambos lados del arco, las enjutas presentan también decoración escultórica. Por la parte superior, sobre el arco, corre un ancho friso dividido en dos niveles.

Desde el punto de vista iconográfico[12], la puerta ofrece un programa basado en la idea de la Redención y el Juicio Final. En los capiteles de las columnas encontramos episodios evangélicos de la infancia de Cristo, como la Anunciación, Visitación y Presentación en el Templo, que anuncian la Redención, más el tema veterotestamentario del Juicio de Salomón, prefigura del Juicio Final del tímpano[13]. Las estatuas-columnas de la derecha representan a tres apóstoles: Pedro, Pablo y Judas, que aparece ahorcado[14]; este último lleva sobre el pecho grabadas las palabras *Iudas mercator,* inscripción que ha de ponerse en relación con textos del sermón *Veneranda Dies* incluido en el *Liber Sancti Iacobi,* en los que se establece un paralelo entre Judas y los negociantes farsantes, refiriéndose especialmente a los mesoneros y cambistas que engañaban a los peregrinos jacobeos, amenazándolos con el mismo castigo del apóstol traidor[15]. Las de la izquierda representan a las tres Marías, identificables por las inscripciones que figuran en los libros que sostienen en las manos: *Sancta Maria Magdalena, Maria Mater Xpi y Maria Iacobi*. Aquellos aluden a la Pasión y éstas a la Resurrección de Jesús[16], a través de las cuales nos consiguió la Redención. En el tímpano se expone el Juicio Final[17] con Cristo como juez en el centro, flanqueado por los ángeles trompeteros que convocan a los muertos para ser juzgados, teniendo a



Sangüesa, Santa María la Real, conjunto de la portada



Sangüesa, Santa María la Real, estatuas-columnas de la jamba derecha con las imágenes de San Pedro, San Pablo y Judas ahorcado

su derecha a los bienaventurados y a su izquierda a los condenados que van a parar a la boca de Leviatán –símbolo del Infierno–[18], a cuyo lado se sitúa San Miguel pesando las almas; por su parte el dintel está ocupado por los Apóstoles, en calidad de asesores del juicio, presididos por la Virgen, que aparece como intercesora. Es interesante señalar que se trata del único tímpano del románico navarro en que aparece este tema, tratado además según la fórmula más avanzada, inspirada en textos evangélicos mateínos (Mt. 19, 28; 24, 30-31, y 25, 31-46) y marcada por la humanización –el juez es el Cristo de las Llagas, o sea, Jesús hecho hombre, muerto y resucitado, y sus acompañantes son asimismo seres humanos, la Virgen y los Apóstoles, la primera además en función de intercesora–. Finalmente, en las arquivoltas, al lado de los patriarcas y profetas precursores del mensaje de Cristo, figura la sociedad humana, sobre la que recae el juicio, y una serie de representaciones de pecados cometidos por aquella, que serán también objeto de juicio. La primera se hace presente a través de sus estamentos: clérigos, militares y artesanos –herreros, zapateros, matarifes, etcétera–. A los segundos aluden las mujeres desnudas mordidas por serpientes y sapos y la si-





Sangüesa, Santa María la Real, detalle de las arquivoltas: halconero y zapatero

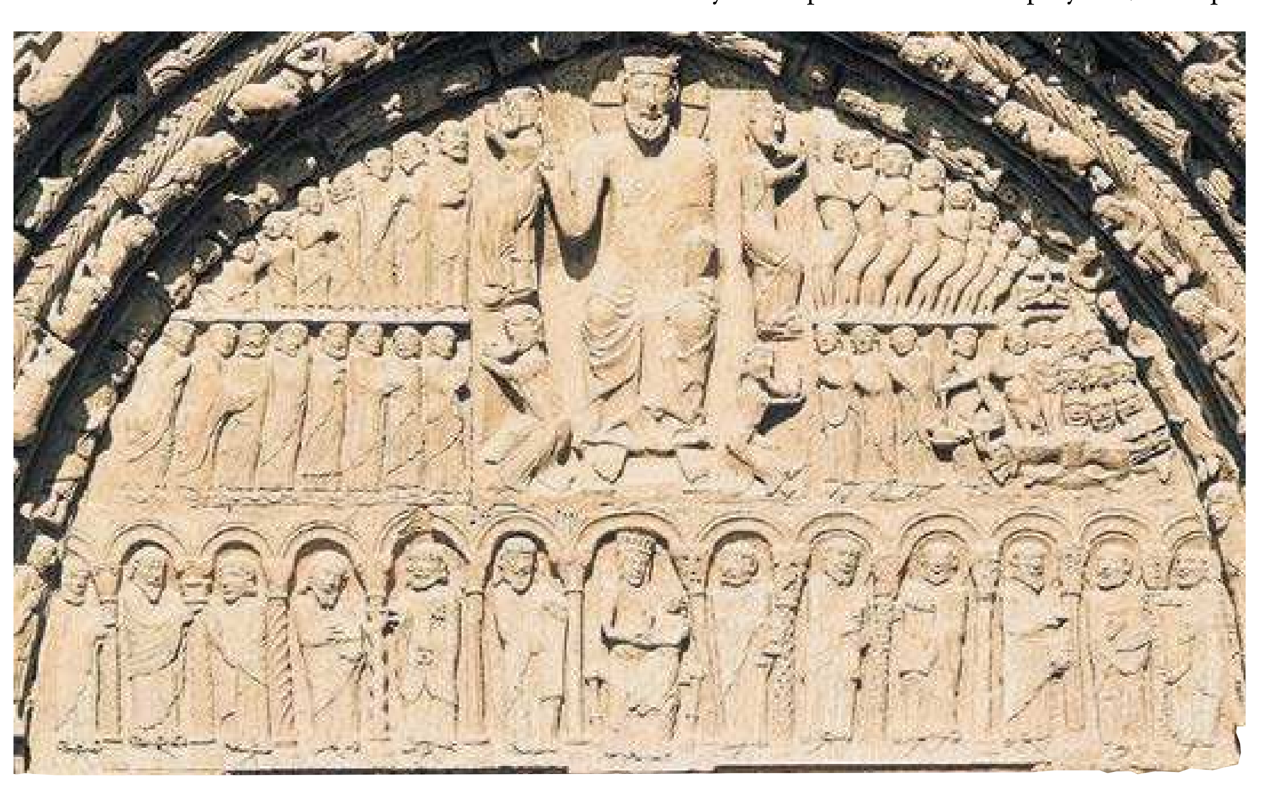


Sangüesa, Santa María la Real, detalle de las arquivoltas: la lujuria

rena –símbolos de la lujuria–, y la mujer con una bolsa colgada del cuello –alusiva a la avaricia–[19]; esta última fórmula resulta algo insólita, puesto que normalmente el portador de la bolsa es un hombre. En relación con ambos temas están las figuras de músicos, acróbatas y bailarinas, que representan oficios, pero también actividades consideradas pecaminosas por la Iglesia[20].

Por su parte el friso desarrolla en dos niveles una visión de la corte celestial con la *Maiestas Domini* escoltada por el Tetramorfos y flanqueada por sendos ángeles y el Apostolado, en el que sólo resultan identificables San Pedro en el piso superior y Santiago en el inferior gracias a los atributos que portan, llaves y bastón de peregrino respectivamente. Esta representación alude a la Segunda Venida, reincidiendo por tanto sobre el tema del Juicio Final, pero siguiendo una fórmula mucho más arcaica y deshumanizada, basada en textos apocalípticos (Ap. 4, 2-3 y 6-7).

Las enjutas no ofrecen un programa coherente, sino que muestran una serie de figuras o temas inconexos –que en algunos casos repiten incluso asuntos de la puerta o el friso superior–, acusando además un profundo desorden y una diversidad de manos, consecuencia de su realización en distintas fases y de un posible cambio de proyecto, a los que



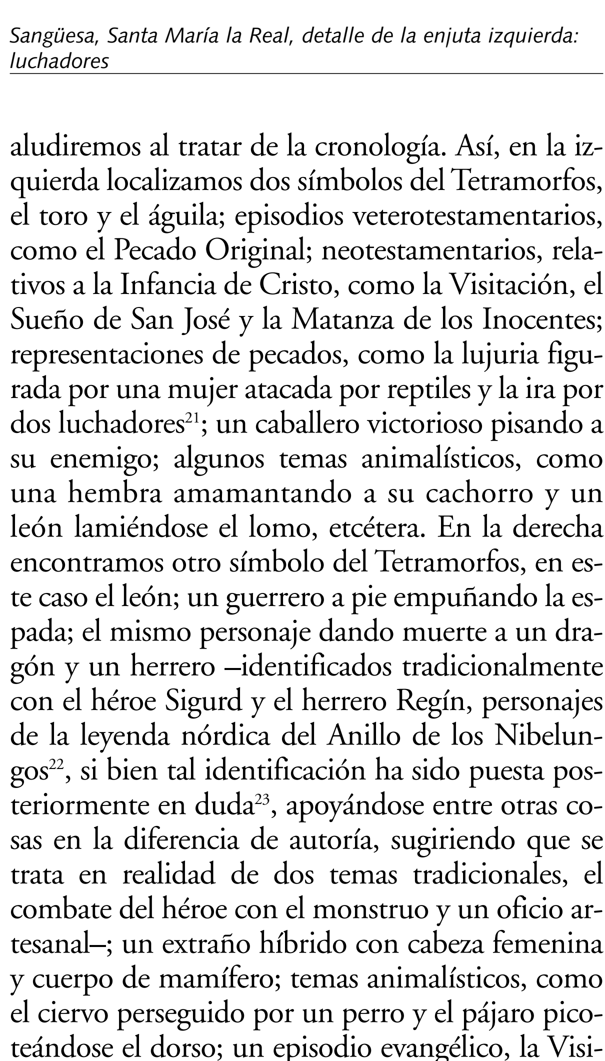
Sangüesa, Santa María la Real, tímpano y arquivoltas



Sangüesa, Santa María la Real, detalle de la enjuta izquierda: luchadores



Sangüesa, Santa María la Real, detalle de la enjuta derecha: guerrero dando muerte a un dragón

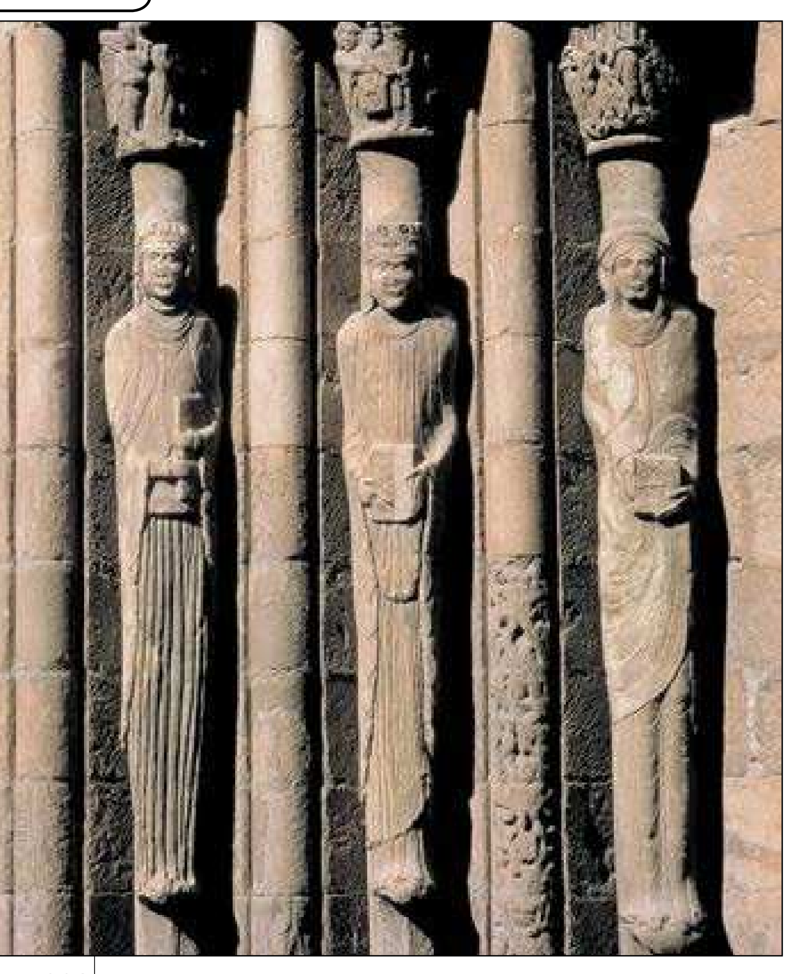


aludiremos al tratar de la cronología. Así, en la izquierda localizamos dos símbolos del Tetramorfos, el toro y el águila; episodios veterotestamentarios, como el Pecado Original; neotestamentarios, relativos a la Infancia de Cristo, como la Visitación, el Sueño de San José y la Matanza de los Inocentes; representaciones de pecados, como la lujuria figurada por una mujer atacada por reptiles y la ira por dos luchadores[21]; un caballero victorioso pisando a su enemigo; algunos temas animalísticos, como una hembra amamantando a su cachorro y un león lamiéndose el lomo, etcétera. En la derecha encontramos otro símbolo del Tetramorfos, en este caso el león; un guerrero a pie empuñando la espada; el mismo personaje dando muerte a un dragón y un herrero –identificados tradicionalmente con el héroe Sigurd y el herrero Regín, personajes de la leyenda nórdica del Anillo de los Nibelungos[22], si bien tal identificación ha sido puesta posteriormente en duda[23], apoyándose entre otras cosas en la diferencia de autoría, sugiriendo que se trata en realidad de dos temas tradicionales, el combate del héroe con el monstruo y un oficio artesanal–; un extraño híbrido con cabeza femenina y cuerpo de mamífero; temas animalísticos, como el ciervo perseguido por un perro y el pájaro picoteándose el dorso; un episodio evangélico, la Visita de las tres Marías al Sepulcro –si bien éste se sitúa ya en el contrafuerte que flanquea la portada por ese lado–, etcétera. En ambas hay además una serie de monstruos fantásticos, que ocupan la zona superior, basiliscos, dragones, grifos y arpías.

En la realización del conjunto intervinieron básicamente dos talleres: el de Leodegario y el tradicionalmente denominado “taller de San Juan de la Peña”[24].



Sangüesa, Santa María la Real, detalle de la enjuta derecha: el herrero Regín



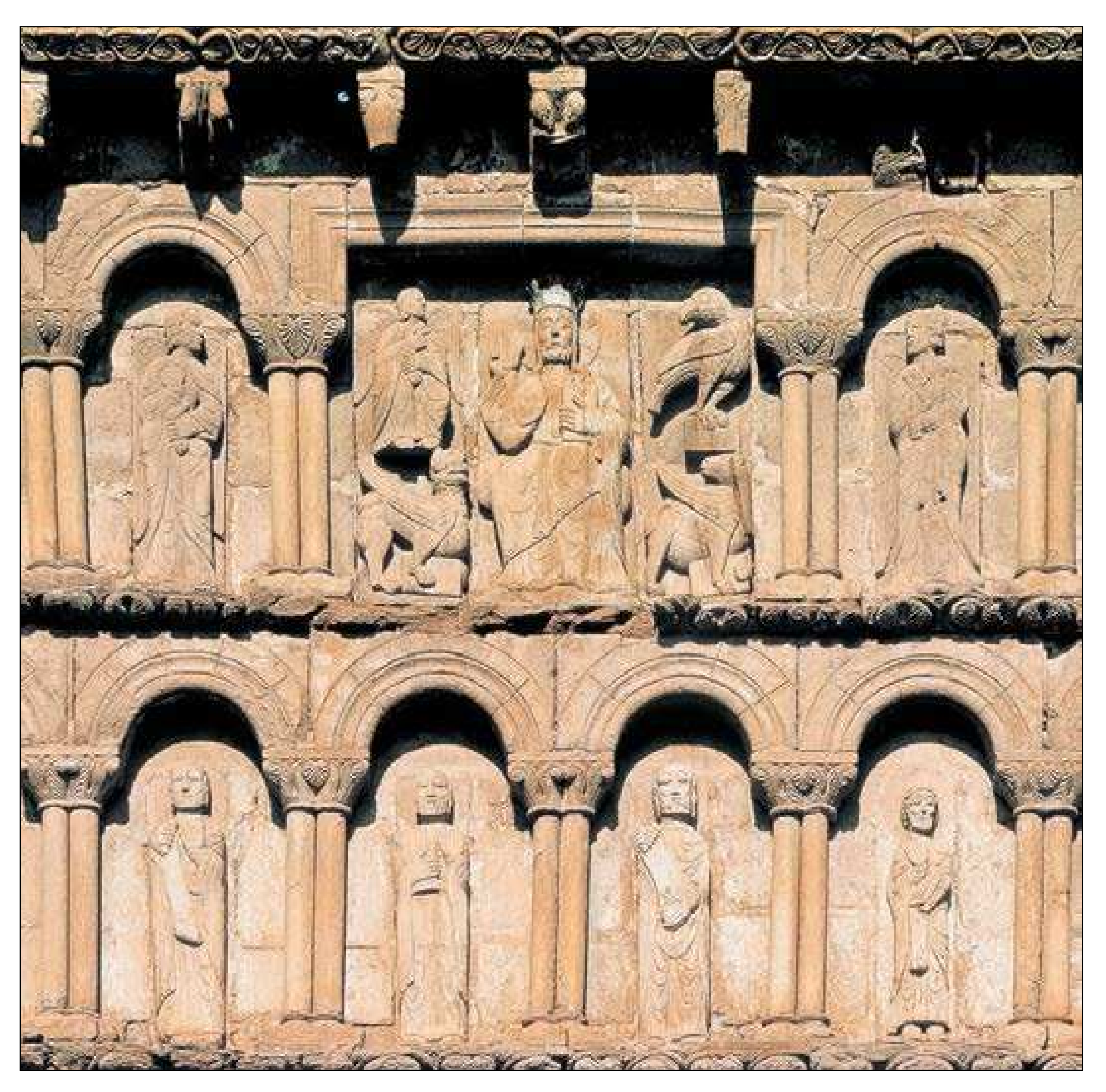
Sangüesa, Santa María la Real, estatuas-columnas de la jamba izquierda: las tres Marías



Sangüesa, Santa María la Real, interior del cuerpo de naves, capitel del viaje de los Reyes Magos

La intervención de un artista de nombre Leodegario nos es conocida por la inscripción que lleva el libro de la estatua-columna de la María central debajo de su identificación, *Maria Mater Xpi*: *Leodegarius me fecit*. A este maestro y sus discípulos habría que atribuir las esculturas de la puerta y, posiblemente, la casi totalidad de las piezas incrustadas en las enjutas que no pueden vincularse con el denominado "taller de San Juan de la Peña"[25], pudiendo relacionarse con el propio Leodegario las realizaciones mejores –estatuas-columnas–, en tanto que las restantes serían obra de colaboradores. Por otra parte, el mismo taller trabajó también en el interior, realizando al menos cuatro capiteles[26]. Dos de ellos mantienen la localización prevista originalmente, sustentando el arco de embocadura del ábside central: uno debía representar el Pecado Original, del que sólo se ha conservado la figura de Adán con el ademán característico de llevarse la mano al cuello, y el otro una escena no identificable a causa de su mal estado, aunque aún muestra en la parte superior un friso de arquitecturas, muy características de este taller, pues las encontramos también en los dos capiteles más interiores de la portada y en algunos capiteles de la iglesia de San Martín de Uncastillo, atribuidos al mismo taller. Los otros dos fueron reaprovechados[27] en el cuerpo de naves y figuran respectivamente la Natividad y el viaje de los Magos.

La trascendencia de este taller radica sobre todo en sus relaciones con Francia. La vinculación predominante se establece con las puertas de la fachada occidental de Chartres[28], cuya influencia explicaría la presencia de rasgos que resultan avanzados dentro del contexto navarro, como la estructura de arco apuntado, las estatuas-columnas y la disposición longitudinal de las figuras de las arquivoltas[29]. Ciertamente, algunos elementos, como la onomástica del escultor, Leodegario –en francés Leger–, y detalles formales, como el empleo de un tipo de plegado a base de grupos de curvas concéntricas de marcado carácter gráfico, nos llevan a Borgoña, a Autun, ya que el nombre de Leger es el de un santo obispo de Autun muy venerado en esa localidad y los capiteles y el tímpano de la catedral de Autun ofrecen un sistema de plegado similar[30]. En todo caso sus



Sangüesa, Santa María la Real, parte central del friso superior: Maiestas Domini flanqueada por el Tetramorfos y sendos ángeles (arriba) y cuatro apóstoles (abajo)

características formales –patentes sobre todo en las estatuas-columnas, obra personal de Leodegario– parecen mayoritariamente derivadas de las citadas puertas chartrianas, como acreditan el marcado carácter verticalista y la rigidez de las figuras y los pliegues lineales verticales de las vestiduras, salpicadas con alguna nota borgoñona, como los grupos de pliegues circulares concéntricos.

Parece probable que el taller de Leodegario hubiera intervenido también en dos iglesias aragonesas cercanas, San Martín de Uncastillo y San Esteban de Sos del Rey Católico, donde habría trabajado en la decoración del interior del ábside y la portada septentrional respectivamente: en el primer caso podría tratarse del propio Leodegario y en el segundo de uno de sus seguidores menos dotados[31]. Resulta igualmente verosímil la vinculación establecida entre este taller y el Sepulcro de la infanta navarra casada con el rey castellano Sancho III, doña Blanca, conservado en Santa María de Nájera[32]. Más problemática nos parece en cambio la participación del taller de Leodegario en la escultura de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada –últimamente planteada[33]–, ya que, aunque hay similitudes, se aprecian también discrepancias difíciles de explicar.



Sangüesa, Santa María la Real, capitel del arco triunfal: detalle del pecado original con la figura de Adán

En cuanto al "taller de San Juan de la Peña", tradicionalmente llamado así en función de su obra más conocida –el claustro del cenobio oscense–, se le habían ido atribuyendo sucesivamente el friso superior, algunas de las esculturas de las enjutas –como el presunto Sigurd y una serie de monstruos alados– y algunos capiteles –como el de las arpías del interior y dos depositados en el Museo de Navarra–[34]. Recientemente, sin embargo, ha sido objeto de una revisión[35] y, según su autora, las numerosas obras agrupadas bajo esta denominación corresponderían en realidad a tres talleres diferentes, aunque relacionados entre sí, a los que denomina taller de Biota –el más antiguo y el creador del estilo–, taller de San Pedro el Viejo y taller de San Juan de la Peña –el más moderno y derivado de los otros–. Para la misma especialista dos de estos talleres, los de Biota y San Juan de la Peña, habrían intervenido en Sangüesa. El de Biota habría ejecutado algunas de las esculturas de la enjuta derecha, como el presunto Sigurd dando muerte al dragón y un guerrero desenvainando la espada ubicado más a la izquierda, y un capitel del interior de la iglesia, decorado con parejas de arpías afrontadas[36]. El de San Juan de la Peña habría realizado otras figuras de las enjutas, concretamente los monstruos, y el friso superior[37]. Por nuestra parte creemos que pueden también adscribirse al primer grupo dos capiteles conservados en el Museo de Navarra procedentes de Santa María de Sangüesa, uno –bastante destrozado– con dos figuras de guerreros enfrentados y el otro con dos extraños mamíferos con cabeza de perro y dotados de alas[38].



Sangüesa, Santa María la Real, interior del cuerpo de naves, capitel con pareja de arpías

Ciertamente, estos dos grupos de obras, el atribuido al taller de Biota y el adjudicado al de San Juan de la Peña, muestran una diferencia de calidad –perceptible si se comparan, por ejemplo, los guerreros de las enjutas o el capitel de los guerreros del Museo con algunos de los apóstoles del friso– que parece indicar la intervención de, al menos, dos artistas[39]. El primero –el autor del presunto Sigurd, del guerrero desenvainando la espada, del capitel de las arpías y de los dos capiteles conservados en el Museo de Navarra– parece correctamente vinculado al taller de Biota, si bien más que con las esculturas de Biota debe ponerse en relación con piezas de Agüero y San Felices de Uncastillo, adscritas igualmente a dicho taller: por ejemplo, tanto el capitel de las arpías como el de la lucha de guerreros tienen sus equivalentes en la iglesia de Agüero, mientras que los extraños mamíferos de uno de los capiteles del Museo resultan muy similares al que decora un canecillo del mismo templo[40] y los dos guerreros de las enjutas se pueden comparar

con el de una de las ménsulas que sostienen el tímpano de la puerta sur de Uncastillo[41]. Por lo que se refiere al segundo, más que ante otro taller, el de San Juan de la Peña, pienso que nos hallamos simplemente ante un seguidor del precedente, mucho menos dotado. Las características formales –ya expuestas por autores anteriores– son coincidentes, aunque las realizaciones del segundo las repiten de forma estereotipada y son de calidad bastante inferior: figuras de canon corto y cabeza desproporcionada con ojos globulosos y mejillas llenas, cabellos formados por mechones con aspecto de cuerda y vestiduras cubiertas con pliegues lineales dispuestos en círculos concéntricos completados con festones o bordes dentados.

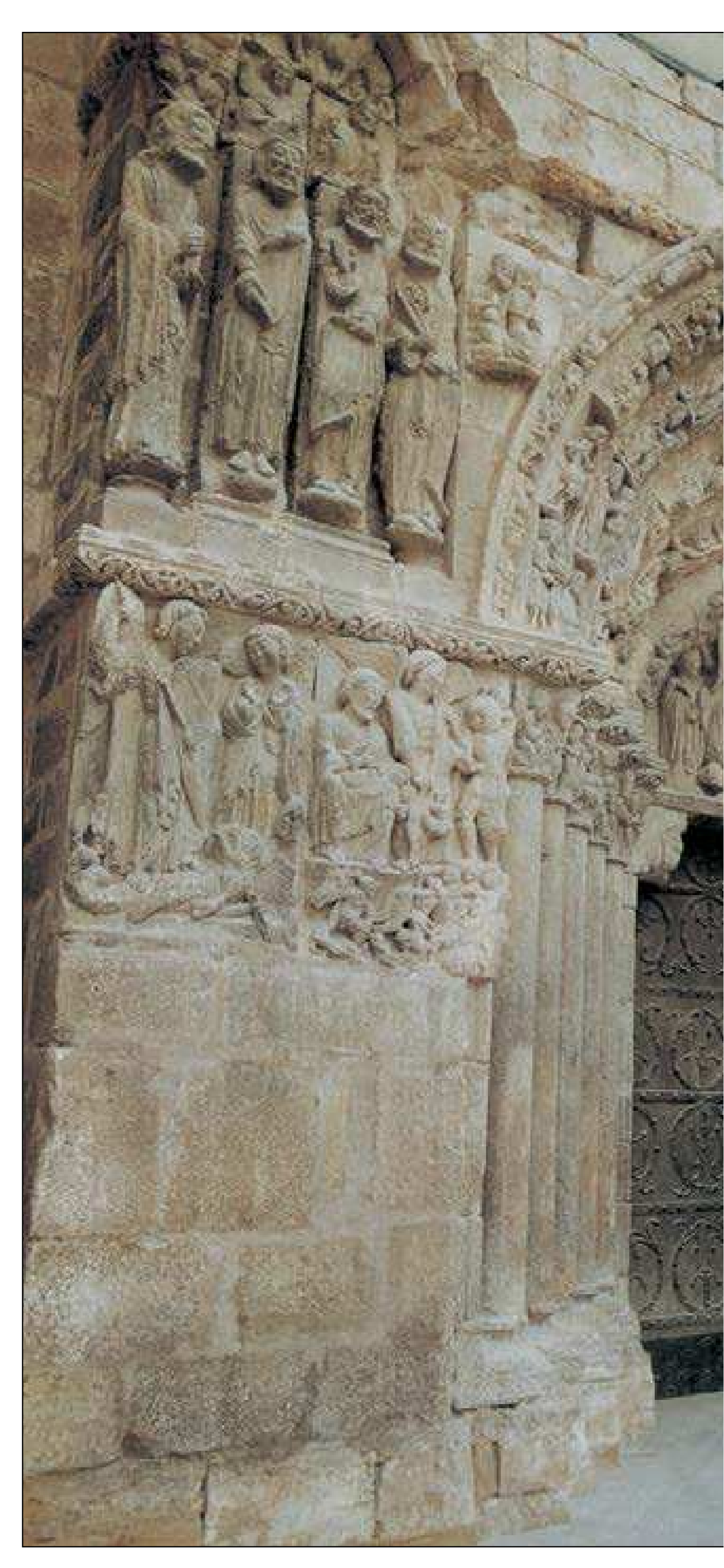
En cuanto a la datación, el conjunto de la portada debió de realizarse básicamente en dos fases, lo que explica su desorden y recargamiento, y la insólita repetición de temas[42].

La primera, que correspondería a la intervención del taller de Leodegario, debió de iniciarse en la década de 1160, prolongándose hasta la de los 70, y en ella se haría la puerta propiamente –jambas, tímpano y arquivoltas– y muchas de las esculturas que figuran en las enjutas. Esta cronología puede deducirse a partir de una serie de razonamientos. En lo que respecta al límite inicial, de entrada hay que recordar que a este taller se le pueden atribuir los dos capiteles de la embocadura del ábside central ya citados, que habría que relacionar con la bóveda correspondiente, ejecutada ya en la segunda fase de obras del templo, fechada en el último tercio del XII, aunque lógicamente esta bóveda y por consiguiente los capiteles debieron de hacerse en los primeros tiempos de la fase en cuestión[43], o sea, en la década de los 60. En segundo lugar hay que tener en cuenta que la portada sangüesina está influida por las puertas de la fachada principal de Chartres, datadas entre 1145 y 1155, por lo que ha de ser posterior a esas fechas. En esta misma línea, debemos tener presente que al mismo taller de Leodegario se le atribuye el Sepulcro de doña Blanca en Nájera, fechado con bastante precisión y seguridad entre 1156 y 1158, lo que nos obliga a retraer su intervención en Sangüesa hasta después de esos años. En cuanto al límite final, hay que recordar que al taller de Leodegario se le adjudican las esculturas del ábside de la iglesia de San Martín de Uncastillo, templo consagrado en 1179, año en el cual debía estar concluida la cabecera, que, lógicamente, debió de iniciarse algo antes, dentro de la década de los 70. Esto supondría que para entonces al menos el escultor principal del taller, Leodegario, se habría trasladado a Uncastillo, aunque pudo dejar seguidores trabajando en Sangüesa.

En la segunda, próxima a la anterior y que cabría situar dentro de la última década del XII y principios del XIII, intervendría el tradicionalmente llamado "taller de San Juan de la Peña" –hoy taller de Biota–, que añadiría el friso superior y reorganizaría las enjutas, incorporando nuevas esculturas. También aquí hay que partir de la vinculación de la escultura con la arquitectura para obtener una primera aproximación cronológica. Efectivamente, el capitel de las arpías, que atribuimos al maestro principal de este taller, corresponde a un pilar adosado al muro septentrional del cuerpo de naves, realizado en el curso de la segunda fase constructiva de la iglesia, datada en el último tercio del XII[44], por lo que, en principio, habría que colocar el citado capitel dentro de estos límites y suponer una fecha similar para las restantes obras del artista. Para concretar más, hay que tener en cuenta que la actividad del taller de Biota, en función de su derivación de las esculturas de Tudela –galería norte del claustro catedralicio y tímpano de San Nicolás– y Zaragoza –decoración del interior de la cabecera de la Seo–, ha sido datada en la década de los 90 del XII y comienzos del XIII[45] y, por tanto, dentro de esas fechas habría que situar las esculturas sangüesinas vinculadas a ese taller, quizás más en el momento inicial. En cuanto al otro artífice que intervino en esta fase, como ya dijimos, no creemos que pertenezca a otro taller, sino que lo consideramos, simplemente, un seguidor del anterior menos dotado, por lo que cabe pensar que trabajó simultáneamente, en la última década del XII y principios del XIII, aunque su intervención pudo prolongarse un poco más que la de su maestro, situándose hacia los años finales de ese período[46].

El foco de Tierra Estella

El foco de Tierra Estella resulta mucho más rico, con abundantes obras. Por lo pronto en la capital tenemos la portada y los capiteles de la cabecera de San Miguel, los capiteles del claustro de San Pedro de la Rúa y los del Palacio Real. Además, el taller de San Miguel va a trabajar o a difundir su repertorio iconográfico y su estilo en una serie de templos situados dentro de la comarca de Tierra Estella, en lugares próximos a Estella, como el monasterio de Irache, la ermita de Santa Catalina de Azcona y las parroquias de Eguiarte y Lezáun. También dentro de esta comarca, pero fuera ya de la órbita del taller de San Miguel, se sitúa la portada de San Bartolomé de Aguilar de Codés.



Estella, San Miguel, conjunto de la portada

San Miguel de Estella

La obra más famosa del foco de Tierra Estella es la portada septentrional de San Miguel[47], ejemplo destacado del románico navarro e hispano[48].

Estructuralmente tiene como punto central la puerta propiamente dicha, integrada por cinco arquivoltas de medio punto y una chambrana con las figuras longitudinalmente dispuestas, apeadas en columnas con sus correspondientes capiteles, más un tímpano. A ambos lados de la puerta, completando el conjunto, hay sendos grupos de estatuas en la parte superior y relieves en la inferior.

En contra de lo que han dicho algunos especialistas[49], parece que la portada de San Miguel de Estella fue planeada desde el principio con la misma localización y el mismo esquema que actualmente ofrece, al menos en líneas generales[50]. Es posible, sin embargo, que entre la realización de los distintos componentes escultóricos de la portada y su montaje mediara un intervalo de tiempo[51], que pudo deberse a la desaparición del maestro principal y diseñador del conjunto, y de ahí que se cometieran algunos fallos e irregularidades a la hora de organizarla[52]: claves descentradas, traslado de una de las dovelas a las enjutas[53], desorden en la colocación de las dovelas[54], posible traspaso de un



capitel de la portada a una de las ventanas del ábside y viceversa[55].

En el aspecto iconográfico la riqueza de esta portada es notable, mayor que la de Santa María de Sangüesa.

En el tímpano aparece en el centro Cristo en majestad, bendiciendo con la diestra y ostentando en la mano izquierda un crismón[56], enmarcado por una mandorla cuadrilobulada en la que figura la inscripción *Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago sed Deus est et homo quem sacra figurat imago*[57]. Como es usual se halla flanqueado por el Tetramorfos, y cerrando el conjunto las figuras de María y San Juan.

En la arquivolta más inmediata al tímpano encontramos ángeles portadores de incensarios y navetas, presididos por la *Dextera Domini* en la clave. En la segunda vemos a los Ancianos del Apocalipsis, dispuestos por parejas, coronados y tocando instrumentos[58], y en la clave una figura de ángel llevando una cruz. La tercera está decorada con figuras de profetas con filacterias, excepto el primero por la izquierda que muestra dos tablas, lo que nos permite identificarlo como Moisés. En la cuarta se han representado episodios de la vida pública de Cristo, centrados por un ángel que ocupa la clave, entre los que pueden reconocerse: la curación del poseso de Cafarnaún[59], la curación del sordomudo, el hallazgo de la moneda del tributo en un pez, la multiplicación de los panes y los peces, la resurrección de la hija de Jairo, la curación del ciego Bartimeo, las bodas de Caná, el encuentro con la samaritana y el bautismo de Cristo. La quinta arquivolta, presidida por un crismón llevado por un ángel, se encuentra dedicada a temas hagiográficos, estando figurados los santos en la escena de su martirio o en aquella que les permitió alcanzar la santidad, pudiendo identificarse: la degollación de San Juan Bautista, San Martín partiendo la capa, Salomé danzando ante Herodes, San Lorenzo en la parrilla, el martirio de Santa Águeda, el arresto de San Pedro, la crucifixión de San Pedro y la lapidación de San Esteban[60]. Por último, en la chambrana aparecen, junto a figuras del bestiario, representaciones de los vicios y sus castigos, entre las que destacaremos: una lujuriosa, con una iconografía un tanto insólita, pues a las usua-

les serpientes que le atacan los pechos se une un dragón que le muerde la cabeza[61], y dos avaros, hombre y mujer –aquel con la característica bolsa de monedas en la mano–, arrastrados al infierno por un demonio en figura de macho cabrío, de nuevo otra rareza iconográfica, pues normalmente el pecado de la avaricia se atribuye en exclusiva al varón[62], así como un mono tocando sendas campanillas y una bailarina, que reflejan la condena del baile y la música profana[63].

Por su parte los capiteles, en su mayoría, recogen episodios de la Infancia de Cristo: Anunciación –con la particularidad de ofrecer a San Gabriel arrodillado–, Sueño de San José, Visitación, Natividad, Anuncio a los Pastores, Epifanía, Presentación en el Templo, Huida a Egipto, Herodes consultando a los príncipes de los sacerdotes y a los escribas del pueblo, y Matanza de los Inocentes[64]. Excepcionalmente, los dos capiteles exteriores del lado derecho presentan a unos jóvenes entre follaje alanceando dragoncillos.



Estella, San Miguel, capitel de la portada, jóvenes alanceando dragoncillos, envueltos en follaje



Estella, San Miguel, capitel de la portada, Anunciación

A ambos lados de la portada, en la parte superior a la altura del arco, se sitúan ocho estatuas de apóstoles en pie, cuatro a cada lado. Sobre ellos hay sendos arquillos, que albergan cada uno dos figuras sedentes, que representan a los cuatro apóstoles restantes.

Bajo las estatuas de apóstoles, flanqueando la portada a la altura de las jambas, se localizan dos relieves. El de la izquierda ofrece dos escenas relativas a San Miguel[65]. En la primera se narra un episodio del Apocalipsis: el arcángel, como jefe de las milicias celestiales, da muerte al dragón[66] en presencia de la mujer alada (Ap. 12, 13-14)[67]. En la segunda escena San Miguel, en presencia del diablo emplazado a su izquierda, pesa las almas que van a pasar al cielo, representado por el seno de Abraham que está a la derecha del arcángel, o al infierno, que ocupa la parte inferior[68]. El relieve ubicado a la derecha de la puerta nos muestra la Visita de las tres Marías al Sepulcro, alusiva a su vez a la Resurrección.

Parece probable que esta rica iconografía obedezca a un programa único y coherente[69], aunque las interpretaciones del mismo difieren.

Estella, San Miguel, relieve de la Visita de las tres Marías al Sepulcro

Estella, San Miguel, relieve con escenas de San Miguel



Estella, San Miguel, portada

Por ejemplo, se ha sostenido que el tema desarrollado es el Juicio Final, explicando los distintos elementos de la portada en función de este acontecimiento[70]. Algunos parecen ajustarse bien a este asunto y ser susceptibles de una interpretación lógica dentro del mismo: así la *Maiestas Domini* del tímpano se identifica con el Cristo de la Segunda Venida cuyo objetivo es precisamente el Juicio, María y San Juan aparecen en su calidad de intercesores, los Apóstoles como asesores de Cristo, la *Psicostasis* reproduce uno de los episodios del Juicio con sus resultados, los castigos de la moldura son los aplicados a los condenados, la Resurrección evoca la promesa del retorno de Cristo, etcétera. En cambio, en otros casos la interpretación y el enlace con el tema del Juicio nos parece menos convincente y más forzada: como los profetas vistos como anunciadores de la era mesiánica, los episodios de la vida pública de Cristo considerados como prueba de su venida, los santos cuya presencia se justifica porque a imitación de Cristo dieron la vida por la salvación de los hombres o difundieron su mensaje, etcétera.



Estella, San Miguel, capitel del lado izquierdo de la portada, Visitación y Natividad

Según otra interpretación[71], la puerta desarrollaba una doble temática. Por un lado, reflejaría la jerarquía divina a la par que expondría el camino que el hombre ha de seguir para llegar a Dios y alcanzar la salvación. Por otro, se opondría a algunas herejías coetáneas, como la albigense.

El tímpano y las arquivoltas, incluida la chambrana, responderían a la primera línea argumental, que a su vez era dúplice: manifestación de la jerarquía divina y muestra del camino de salvación. En efecto, leídos de dentro a fuera, comenzando por el tímpano y acabando por la moldura exterior, nos ofrecerían una visión de la jerarquía celeste, que se inicia en Cristo que preside el tímpano, y termina en los hombres y el mundo material en que se mueven, simbolizados por la chambrana con sus bestias y pecados. Por el contrario, si la lectura se hace en dirección inversa, de fuera a dentro, nos mostrarían el camino que el hombre debe seguir para llegar a Dios y obtener la salvación, consistente en ir ascendiendo progresivamente desde la materia a la divinidad.

El tímpano incidiría igualmente en el tema de la oposición a la herejía albigense, que negaba las dos naturalezas de Cristo[72] y rechazaba el culto a las imágenes, oposición expresada a través de la inscripción que figura en la mandorla que rodea la figura del propio Cristo: *Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago sed Deus est et homo quem sacra figurat imago*, que podría traducirse como "No es Dios ni hombre la imagen presente que contemplas, pero es Dios y hombre aquel al que representa la imagen". La reafirmación de la licitud del culto a las imágenes podría asimismo interpretarse como dirigida contra religiones iconoclastas presentes en Navarra, como la islámica y la judía, especialmente esta última, ya que en Estella había una judería importante.

Los capiteles se relacionarían también con el doble programa mencionado al principio: exposición del camino de salvación y rechazo de la herejía albigense. Por una parte, desarrollan escenas de la infancia de Cristo, alusivas a la En-

carnación, que es condición indispensable para que el hombre pueda intentar el camino de vuelta hacia Dios. Por otra, nos recuerdan que es precisamente la Encarnación lo que hace lícitas las representaciones plásticas de Jesús, además de que varias de esas escenas ponen de manifiesto la naturaleza divina de Cristo, cosas ambas negadas por los herejes.

El Apostolado y el episodio de las tres Marías estarían, una vez más, en la línea de la oposición a los albigenses, puesto que los Apóstoles fueron testigos privilegiados tanto de la Encarnación de Cristo como de las manifestaciones de su divinidad –rechazadas por los herejes–, en tanto que la *Visitatio sepulchri* es una forma de figurar la Resurrección de Cristo, máxima manifestación de su divinidad. Por su parte, las escenas arcangélicas tienen su justificación en la dedicación del templo a San Miguel.

Relacionados con esta portada están los capiteles exteriores e interiores de las ventanas del ábside principal[73]. Aquellos ofrecen mayoritariamente una temática animalística, a base de animales reales –leones devorando una cabra, rapaces devorando una liebre, pájaros de largo cuello– o fantásticos –leones alados, dragoncillos con cabeza y alas de ave, joven alanceando una arpía–, junto a algún asunto figurativo inspirado en la vida cotidiana que quizás pueda tener un carácter moralizante –músico flanqueado por una bailarina y un acróbata[74], combate de caballeros–.

Por su parte los capiteles interiores repiten, en general, la misma decoración animalística real –leones, ciervos– o fantástica –arpías, grifos, cen-

Estella, San Miguel, Apostolado



Estella, San Miguel, capitel de la ventana del interior del ábside central con arpías



Estella, San Miguel, capiteles del exterior de una de las ventanas laterales del ábside central que representan, respectivamente, una pareja de aves rapaces devorando una liebre, una pareja de leones devorando una cabra y un torneo de caballeros

tauros y otros híbridos, jóvenes combatiendo con dragoncillos–, si bien en éstos las figuras suelen estar envueltas en una red de follaje, aunque hay



Estella, San Miguel, capitel de una de las ventanas del interior del ábside central, combate de híbridos

algún ejemplo de ornamentación vegetal –hojas de acanto– y de temática historiada –rey entronizado, flanqueado por dos personajes–. Algunos de ellos tienen una vinculación particularmente estrecha con los de la portada: así el de los jóvenes luchando con dragoncillos envueltos en una red de tallos se asemeja mucho a los dos más exteriores de lado derecho que presentan la misma temática, mientras que el historiado ha sido relacionado con los del ciclo de la Infancia, sugiriendo la posibilidad de que represente un episodio de la Matanza de los Inocentes, el momento en que el rey Herodes da la orden de proceder a la masacre. A la vista de esto y tomando en consideración, en el caso de los capiteles de la portada, el desorden existente en esta parte del ciclo de la Infancia –donde la Huida a Egipto precede a la consulta de Herodes a los doctores– y la dificultad de conectar los citados dos capiteles del combate de los jóvenes con los dedicados al ciclo de Infancia, se ha apuntado la posibilidad de que, por error, se hubiera empleado en una ventana del ábside un capitel destinado a la puerta –el del monarca flanqueado por dos personajes– y, en sentido inverso, un capitel pensado para la ventana –el de los jóvenes alanceando dragoncillos– hubiera pasado a la puerta, pudiendo relacionarse esta alteración con el retraso en el montaje de la portada aludido al principio.

Desde el punto de vista formal se acepta, generalmente, que las esculturas estellesas son obra

de un único taller integrado por varios artistas[75], aunque las opiniones sobre su número y las atribuciones de piezas varían según autores[76].

Creemos –siguiendo a algunos especialistas anteriores[77]– que puede distinguirse un maestro principal de gran calidad, primero también en orden cronológico –como demuestra su participación en las partes más antiguas, los capiteles del ábside central–, que hace gala de una estética progresista, anunciadora del gótico, caracterizada por composiciones sueltas y figuras esbeltas[78]. A él habría que adjudicarle la inmensa mayoría de los capiteles de la cabecera, los relieves de San Miguel combatiendo al dragón y la *Visitatio sepulchri* de la portada, y, quizás, una intervención parcial en los capiteles de la portada.

Estaría luego el taller, integrado por sus seguidores, que adoptaron en distinto grado sus fórmulas y continuaron trabajando tras su marcha, llevando a cabo las restantes piezas y el montaje de la portada.

A partir de aquí las hipótesis se hacen más difíciles, aunque cabría intentar diferenciar varias personalidades, si bien con menos seguridad. Una de ellas, que se identifica mejor con el estilo del maestro, habría realizado el tímpano, las arquivoltas, los capiteles de la portada –parcialmente– y, probablemente, el relieve de la *Psicostasis.* Otro artífice menos dotado, lo que le hace parecer más arcaizante, y que se caracteriza por unas figuras macizas, sometidas al bloque y menos detallistas[79], sería el autor del Apostolado, aunque es cierto que –como se ha señalado[80]– éste muestra un innegable parentesco con algunas de las esculturas de las arquivoltas –Ancianos–.

A la hora de analizar las obras que influyeron sobre la escultura de San Miguel de Estella, se han marcado dos grandes líneas. Por un lado, se ha hecho notar la acción de una influencia procedente de Francia, concretamente de la puerta occidental de Chartres y de las portadas derivadas de ella, perceptible en aspectos iconográficos del tímpano y las arquivoltas[81], aunque no es



Estella, San Miguel, tímpano

menos cierto que la iconografía de estos elementos tiene débitos notables con la desaparecida portada exterior del pórtico septentrional de la iglesia de Silos, como veremos a continuación. Por otro, se ha advertido la existencia de influencias procedentes de focos hispánicos o, en algún caso, de parentescos con realizaciones de focos hispánicos.

Mencionaremos en primer lugar la del segundo taller de la abacial silense[82]. Su presencia se detecta, como ya apuntamos, en la iconografía y organización de la portada, que parece inspirada, al menos en parte, en la desaparecida portada exterior del pórtico norte de la iglesia de Silos. Según estudios recientes[83], basados en descripciones antiguas, dicha portada estaba centrada por una puerta, integrada por un tímpano, presidido por la *Maiestas Domini* escoltada por el Tetramorfos y sendos personajes secundarios que ocupaban los extremos, y rodeado por una arquivolta, decorada con los Ancianos del Apocalipsis emparejados y coronados, tañendo instrumentos musicales; a ambos lados de la puerta se localizaban en la parte superior –a la altura del tímpano– una pareja real, que representaba a los promotores regios, y en la inferior –a la altura de las jambas– sendos relieves, uno de Santo Domingo liberando a un grupo de cautivos y otro integrado por tres figuras no identificadas. Estos elementos se repiten en Estella[84], en unas ocasiones casi literalmente, como ocurre con la iconografía del tímpano y la arquivolta de los Ancianos[85], y en otras introduciendo modificaciones para adaptarlos al caso concreto, como sucede con los promotores regios, que no tendrían sentido en la iglesia navarra en la que no interviene el patrocinio real, por lo que pasan a convertirse en Apóstoles, y con el relieve de Santo Domingo y los cautivos, sustituido por relieves alusivos al titular de la parroquial estellesa, San Miguel, concretamente el arcángel combatiendo al dragón y pesando las almas.

Otra producción del segundo taller de Silos, la parte del claustro realizada por éste, influyó asimismo en la iglesia estellesa, concretamente en los capiteles interiores y exteriores de la cabecera, cuya fauna está inspirada en la silense –generalmente introduciendo modificaciones en el esquema compositivo[86]–, y en algunos de los de la portada, como el capitel de la Anunciación con el detalle del ángel arrodillado o los dos capiteles que representan a jóvenes combatiendo con dragoncillos en medio de una maraña de follaje[87]. Se ha afirmado incluso que alguno de los escultores que intervinieron en San Miguel de Estella, concretamente el autor de los relieves de San Miguel y la Visita al Sepulcro, procedían de Silos o estaban muy próximos a artífices silenses[88], teoría que no parece descaminada. En cualquier caso, dada la excelente calidad de estas obras, pueden perfectamente compararse con las realizaciones del segundo taller del claustro silense.

La escultura de San Miguel de Estella ofrece también vínculos muy interesantes, pero problemáticos, con la de la colegiata de San Prudencio de Armentia, localidad alavesa que hasta 1199 perteneció a Navarra. Autores anteriores han mencionado los parentescos estilísticos entre los relieves del Arcángel y la *Visitatio sepulchri* de San Miguel, por una parte, y el tímpano del Cordero o las figuras del Tetramorfos del crucero de San Prudencio[89], por otra, así como las analogías existentes entre algunos de los capiteles del exterior de la cabecera estellesa –concretamente los del combate de caballeros, la pareja de leones devorando una cabra, la pareja de rapaces devorando una liebre y las aves enfrentadas– y otros del crucero y el coro de la iglesia alavesa[90], y el parecido del crismón que ostenta la *Maiestas* de San Miguel y el del tímpano del Cordero de Armentia[91]. En general, todas estas vinculaciones parecen correctas, si bien en el caso del Tetramorfos de San Prudencio creemos que el punto de comparación más válido son las figuras de la Virgen y San Juan del tímpano estellés y no los relieves laterales[92]. Por nuestra cuenta, podríamos señalar la semejanza existente entre la figura del ángel en vuelo saliendo de una nube y llevando en las manos un crismón de la clave de la arquivolta exterior de la iglesia estellesa y el mismo motivo del tímpano del Cordero del templo alavés, si bien aquí los ángeles son dos y están de cuerpo entero.

Algunas de estas piezas, concretamente los capiteles, han sido elaboradas en ambos casos a

partir de fórmulas silenses del segundo taller[93] y, de hecho, la común influencia del claustro castellano en Estella y Armentia ya fue advertida[94]. A partir de ahí, cabría pensar que los paralelos existentes entre las esculturas de los templos navarro y alavés se deben a la derivación de ese común modelo silense, pero un examen cuidadoso de la situación obliga a descartar tal posibilidad. En efecto, de entrada, se nos plantea el problema de que la interpretación de la fuente de inspiración silense es prácticamente idéntica en algunos casos en ambos edificios –capiteles de la pareja de leones devorando una cabra y de las aves enfrentadas–. A esto se suma la existencia de coincidencias iconográficas entre San Miguel de Estella y San Prudencio que no pueden explicarse recurriendo a Silos –capitel del combate de caballeros, crismón de la *Maiestas* y ángel portando el crismón de la arquivolta– y la de parentescos formales muy estrechos entre esculturas estellesas y alavesas –relieves laterales de San Miguel y tímpano del Cordero de Armentia, de un lado, y figuras de San Juan y la Virgen del tímpano estellés y del Tetramorfos alavés, de otro–, ya citados.

Parece, por lo tanto, necesario reconocer la existencia de una relación directa entre San Prudencio y San Miguel, tras lo cual se impone determinar su trayectoria –es decir, establecer si el artista o artistas se desplazaron de Estella a Armentia o a la inversa– y el alcance de la misma. Se ha dicho que la prioridad correspondería a la iglesia alavesa y que serían escultores que primero intervinieron en ella los que pasaron luego a trabajar en la navarra, apoyándose en la supuesta mayor intensidad de la influencia silense en Armentia[95]. Probablemente la realidad es la opuesta.

La vinculación con el segundo taller de Silos es mucho más acusada en la escultura de San Miguel. Por un lado, la influencia de los modelos silenses es bastante más abundante en los capiteles estelleses que en los alaveses, como ha demostrado un reciente y pormenorizado estudio de los primeros[96]. Por otro, parece muy probable que alguno de los escultores que intervinieron en Estella, concretamente el autor de los relieves laterales de San Miguel y la Visita al Sepulcro, procediera de Silos –como ya se apuntó–, aunque ciertamente lo mismo se ha afirmado respecto a Armentia[97]. Habría que considerar también el superior nivel cualitativo de las esculturas estellesas con relación a las alavesas, punto que tiende a olvidarse y que nos parece un argumento significativo a favor de la prioridad de Estella respecto a Armentia: en efecto, algunas de las esculturas de San Miguel –como los mencionados relieves– poseen una calidad bastante superior a la de la mayoría de las realizaciones escultóricas de San Prudencio –sólo se le pueden comparar, aunque sin alcanzar su altura, el tímpano del Cordero[98], algunos capiteles del coro y crucero[99], y el Tetramorfos–. Finalmente, el nutrido eco que los modelos silenses tuvieron en la zona de Tierra Estella –Irache, Azcona, Eguiarte y Lezáun–, fenómeno que no tiene paralelo en el caso de Armentia[100], parece apoyar un contacto más directo e intenso del foco estellés con Silos.

Queda por determinar cuál o cuáles de los componentes del taller de Estella pasaron a Armentia y qué piezas ejecutaron allí. Respecto a lo primero, dado que los puntos de contacto de la escultura alavesa con la estellesa conciernen mayoritariamente a piezas atribuidas al maestro principal –relieves del Arcángel y de la Visita al Sepulcro, y capiteles de la cabecera– habría que pensar que se trató de él. En cuanto a lo segundo y en sentido contrario, teniendo en cuenta que las piezas de San Prudencio más próximas a las de San Miguel son el tímpano del Cordero y los citados capiteles del coro y crucero, la lógica nos inclina a atribuirle estas obras, que además son, desde el punto de vista cualitativo, las que mejor resisten la comparación con las realizaciones estellesas adjudicadas a este maestro.

Más discutida resulta la cuestión del influjo compostelano[101], pues hay quien la niega. En cualquier caso, aun admitiendo su existencia, parece mucho más limitada, pues apenas pueden señalarse un par de coincidencias. Por un lado, la fórmula iconográfica empleada en la representación de la lujuria de la moldura exterior del arco, que resulta muy similar a la de una dovela procedente de una de las puertas de la fachada

exterior del Pórtico de la Gloria[102]. Por otro, el relleno del tímpano de uno de los dos arquillos laterales que coronan las figuras de los Apóstoles, el oriental, a base de dos figuras de animales afrontados, león y grifo, que recuerda el empleado en los tímpanos de los doseletes del coro catedralicio compostelano atribuido al maestro Mateo y su taller[103].

Todas estas influencias y parentescos resultan muy interesantes de cara a la fijación de la cronología de las esculturas de San Miguel, ya que, en principio, debían proporcionarnos un término *a quo* –segundo taller de Silos y esculturas compostelanas– y un término *ad quem* –esculturas de Armentia–. El problema es que ni las esculturas de Silos ni las de Armentia tienen una datación segura. Últimamente, sin embargo, los especialistas parecen inclinarse por adjudicar al segundo taller de Silos una cronología temprana, suponiendo que inició su actividad en la década de 1160[104]. En lo que respecta a Armentia, el tímpano del Cordero –una de las piezas más vinculadas a la escultura estellesa– cuenta con una inscripción en la que se cita a un obispo Rodrigo, que se ha identificado con Rodrigo de Cascante, obispo de Calahorra –de cuya sede dependía San Prudencio de Armentia– desde 1146 hasta 1190, debiendo situarse preferentemente hacia esta última fecha[105].

Ahora bien, dadas las vinculaciones relativamente fuertes entre algunas de las esculturas estellesas y las del segundo taller de Silos, no parece que el inicio de aquellas deba distanciarse cronológicamente mucho de éstas: un arranque del taller estellés dentro de la década de 1170-1180, como se ha sugerido, parece adecuado[106]. Por otro lado, algo antes de 1190 –no demasiado– al menos un escultor destacado del taller de Estella, quizás el maestro principal, abandonó Estella y se trasladó a Armentia –donde ejecutaría el tímpano del Cordero y algunos capiteles–, siendo, probablemente, su ausencia lo que provocó los desórdenes e irregularidades estructurales mencionadas al principio. Esta cronología está corroborada por la atribuida a la arquitectura, pues la primera fase de obras, en la que se incluye la portada, se ha supuesto iniciada en torno a los primeros años del último cuarto del siglo XII[107]. Sin embargo, si admitimos el influjo del coro compostelano en algún elemento de la portada, hay que pensar que el taller continuó trabajando después de la marcha de este artista, ya que dicho coro se ha datado a partir 1188[108].

Santa María la Real de Irache

Ligado, en unos casos estrechamente y en otros menos, al taller de San Miguel de Estella se encuentra el rico conjunto escultórico del monasterio de Irache, en las inmediaciones de la propia Estella. Como piezas más relevantes del mismo tenemos en el exterior los canecillos y un capitel del ábside central, y en el interior las figuras del Tetramorfos del cuadrado central del crucero y las claves de los brazos del crucero y de los tramos más orientales del cuerpo de naves. Menos importante resulta la decoración de la puerta lateral norte, dedicada a San Pedro, y de la puerta occidental.

Las esculturas exteriores más notorias son los canecillos[109], que en su inmensa mayoría ofrecen una temática animalística. Predominan las bestias tomadas de la realidad, aunque no faltan las fantásticas, con la particularidad de que, en ocasiones, tanto en unas como en otras se tiende a la humanización mediante la introducción de elementos y características antropomorfas –miembros, prendas de ropa, acciones, expresiones–. El nivel cualitativo es excelente en todos los ejemplos y, además, en el caso de los animales reales su autor hace gala de gran capacidad de observación y un notable realismo, ofreciéndonos toda una gama de posturas y actos inspirados en la naturaleza.

Entre este bestiario real encontramos: una cabeza de cierva –carece de cornamenta–, un perro rascándose una oreja, otro lamiéndose, dos cabezas de león –una frontal y otra ligeramente girada, ambas mostrando los colmillos con expresión de ferocidad–, una cabeza de zorro muy sonriente tocada con cogulla monástica, un toro moviendo el rabo, un gato con un ratón en la boca, otro perro lamiéndose, un camello, un águila con las alas explayadas, una cabeza de león con brazos y manos humanas, otra cabeza de león con la boca cerrada sobre fondo de hoja de acan-



Irache, Santa María la Real, canecillo del ábside central: perro rascándose la oreja



Irache, Santa María la Real, canecillo del ábside central: cabeza de zorro tocada con cogulla

to, un busto de macho cabrío con las patas flexionadas, una cabeza de toro, un perro levantando una pata, dos cabezas de león emparejadas mirando en direcciones opuestas, un mono acurrucado y un macho cabrío tocando el arpa. Las cabezas están frontales, salvo dos que aparecen ligeramente giradas, el león ya citado y el zorro con cogulla, y como quiera que están contiguas y el giro es en cada caso en dirección contraria –el león hacia la izquierda y el zorro hacia la derecha– se establece una relación entre ambas, comparable –salvando las distancias– a la de las estatuas columnas del Pórtico de la Gloria. Los animales de cuerpo entero se muestran de perfil, excepto uno de los perros, el águila y el mono, que están frontales.

La fauna fantástica, por su parte, está representada por un dragón de dos cabezas, un león alado, un dragoncillo sin alas tocado con cogulla monacal, un grifo con la cabeza vuelta hacia el dorso, una cabeza de grifo, una arpía y un dragoncillo con cuernos. Todos ellos, excepto la citada cabeza de grifo, están de cuerpo entero y de perfil. Por lo demás, tanto los animales reales como los fantásticos parecen tener una función puramente decorativa, con alguna excepción, susceptible de una interpretación moralizante: por ejemplo la cabeza de zorro tocada con cogulla monástica, que ha sido interpretada como el demonio disfrazado de este animal, o el macho cabrío tocando el arpa, símbolo de la pereza espiritual o acedia[110].

Hay, sin embargo, varias ménsulas decoradas con bustos de seres humanos, entre los que distinguimos: una mujer con la cabeza cubierta por toca, un negro –reconocible por sus rasgos faciales y su cabello rizado–, un joven sobre fondo de hoja de acanto, un hombre de cierta edad barbado y semicalvo portando una escoda-martillo, otro joven e imberbe que lleva una herramienta no identificable y un tercer hombre encapuchado equipado con varios picos con tallante[111]. Completa el conjunto una representación de la *Dextera Domini* bendiciendo. Los tres modillones de personajes llevando herramientas resultan sumamente interesantes, pues, al tratarse de útiles empleados para trabajar la piedra, parece probable que representen a los



Irache, Santa María la Real, canecillo del ábside central: presunto "retrato" de uno de los miembros del taller de Irache portando un martillo

componentes del obrador que intervino en la construcción de Irache[112].

Como colofón de este recorrido por las esculturas del exterior, mencionaremos el capitel que corona la columna adosada al contrafuerte más meridional, que representa a un caballero armado con espada persiguiendo a un centauro arquero, precedido a su vez por otro cuadrúpedo del que sólo resultan visibles los cuartos traseros[113]. Todas estas figuras se hallan aprisionadas en una red de tallos no demasiado tupida.

En el interior destacan las famosas figuras, algo mayores que el natural, del Tetramorfos angelomorfo[114], es decir, con cuerpo humano alado y cabeza del animal correspondiente, excepto, lógicamente, el ángel de San Mateo, que es humano



Irache, Santa María la Real, canecillo del ábside central: presunto "retrato" de uno de los miembros del taller de Irache tocado con capucha y portando varios picos con tallante



Irache, Santa María la Real, interior del cimborrio del crucero: el león de San Marcos



Irache, Santa María la Real, puerta de San Pedro: capiteles del lado derecho

en su totalidad. Su localización es la tradicional, los ángulos del cimborrio bajo la cúpula que corona el crucero, pero su fórmula iconográfica resulta inusual en escultura[115], aunque sea relativamente frecuente en pintura[116]. Curiosamente, quizás para simplificar el trabajo, el artista empleó sólo dos modelos de cuerpo en cuanto a la disposición y tratamiento de las vestiduras, repitiéndolos y diferenciándolos a través de las posturas de brazos y manos: en efecto, el león de San Marcos luce los mismos ropajes e igual dispuestos que el águila de San Juan y lo mismo ocurre con el toro de San Lucas y el ángel de San Mateo.

Habitualmente, suelen tratarse estas figuras como si estuviesen aisladas, pero no es así, ya que forman parte de un programa iconográfico más amplio, en el que se integran las claves del tramo más oriental de las tres naves, cuya temática está claramente relacionada con el Tetramorfos[117]. En la central figura la *Maiestas Domini,* inscrita en mandorla y flanqueada por ángeles, y en las laterales sendos ángeles, tocando un cuerno y –en el caso del de la nave septentrional– portando una filacteria con la inscripción …*Mortui in Xto. sunt. Nesubcent primi*… –han muerto en Cristo, resucitarán los primeros–. En suma, la típica representación de la Segunda Venida. En las claves de los brazos del crucero se han representado el Bautismo de Cristo, en el norte, y la lapidación de San Esteban, en el sur[118].

La decoración de la puerta de San Pedro[119] se localiza fundamentalmente en los capiteles, que, por desgracia, no están muy bien conservados, lo que dificulta la identificación de los temas y la apreciación de la calidad de la escultura. En el lado izquierdo, de derecha a izquierda, aparecen: el episodio de la caridad de San Martín, el sueño del santo[120], dos leones enfrentados envueltos en tallos vegetales, dos arpías encapuchadas vueltas sobre sí y enfrentadas, ¿cuatro luchadores semidesnudos? y ¿un caballero combatiendo con otro personaje montado en un dragón? En el derecho, de izquierda a derecha: combate de caballero y centauro sagitario, lucha entre infante y centauro arquero[121], dos leones vueltos sobre sí y enfrentados envueltos en tallos, dos manticoras encapuchadas enfrentadas, hojas de acanto y combate entre dos híbridos con torso humano y cola de reptil armados de espadas y escudos. Completa la ornamentación un crismón ubicado sobre la clave de la arquivolta interna.

La puerta occidental, muy austera, limita su decoración a los capiteles y la clave de la arquivolta interior. Aquellos son mayoritariamente vegetales con las cestas tapizadas de hojas y alguno acusa un estrecho parentesco con el único capitel de este motivo que figura en la puerta de San Pedro, pero a la altura de las jambas la temática cambia y encontramos sendos entrelazos, uno de los cuales enmarca un *Agnus Dei.* La clave ostenta un crismón, idéntico al de la puerta petrina, y bajo él aparece la *Dextera Domini*.

El pórtico que precede a la puerta se cubre con una bóveda de cañón apuntado reforzada por fajones, apeados en capiteles vegetales muy someros sustentados por ménsulas con cabezas humanas. Excepcionalmente, el capitel que sostiene el fajón exterior por el lado derecho se ornamenta con sendas parejas de grifos y leones enfrentados.

Ya desde tiempo atrás se había captado la existencia de vínculos entre las esculturas de Irache y

el taller de San Miguel de Estella[122]. Últimamente, se ha profundizado más en esta dirección[123].

Desde una perspectiva iconográfica y comenzando por los canecillos del ábside central, constatamos que en el caso de los de temática animalística la casi totalidad de su bestiario se encontraba presente en un lugar u otro de San Miguel de Estella[124]. En muchas ocasiones no se trata sólo de una coincidencia de la especie animal representada, sino de las formas concretas y de las posturas adoptadas. Citaremos a continuación algunos casos de paralelismos particularmente estrechos. Por ejemplo, las dos cabezas de león de expresión feroz mostrando los colmillos guardan una clara semejanza con la del símbolo de San Marcos del tímpano estellés y con la de la ménsula derecha del mismo, de la que uno de los modillones irachenses ha tomado incluso el giro de la cabeza; el toro agitando el rabo se parece –aún en este detalle– al símbolo de San Lucas del tímpano de San Miguel; el canecillo con la cabeza de este animal –y la cabeza del toro de San Lucas del Tetramorfos del crucero irachense– debe depender del mismo modelo; el gato con el ratón copia uno de los motivos que decoran la moldura que corona el relieve de la Visita al Sepulcro; el león alado lo vemos en versión similar en un capitel del exterior del ábside estellés[125]; el grifo de cuerpo entero se asemeja a los que decoran un capitel interior del ábside de San Miguel de Estella[126] y el capitel derecho de uno de los arquillos que coronan el Apostolado estellés –el occidental–[127]; la ménsula con la cabeza de este animal parece asimismo inspirada en estos ejemplos y, por último, la arpía se asemeja a las de un capitel interior de San Miguel[128].

En cuanto a los modillones adornados con cabezas humanas nos interesan sobre todo dos: el de la cabeza de dama cubierta con toca, que presenta un innegable parecido con la Virgen del tímpano estellés y con la María que encabeza el cortejo de la Visita al Sepulcro[129], y el del negro, pues el verdugo de la degollación de San Juan Bautista –escenificada en una arquivolta de la portada de San Miguel– acusa unos evidentes rasgos negroides. Respecto al canecillo decorado con la *Dextera Domini* hay que recordar que el mismo motivo presidía la arquivolta interior de la portada de San Miguel.



Irache, Santa María la Real, canecillo del ábside central: cabeza de león mostrando los colmillos



Irache, Santa María la Real, canecillo del ábside central: cabeza de dama

Por último el capitel del centauro perseguido por un caballero parece una síntesis de dos capiteles de la cabecera estellesa, uno exterior que representaba un torneo de caballeros y otro interior que figuraba una lucha de centauros[130].

Si pasamos al interior, el conjunto integrado por las figuras del Tetramorfos del crucero, más la *Maiestas Domini* y los ángeles trompeteros de las claves de los tramos de naves inmediatos, compone una visión apocalíptica de la Segunda Venida similar a la del tímpano de San Miguel[131]. Por su parte, los temas de las claves de los brazos del crucero, Bautismo de Cristo y lapidación de San Esteban, los encontramos en dos dovelas de la portada estellesa y por añadidura contiguas.

También se percibe la vinculación estellesa en materia iconográfica en la puerta de San Pedro. Varios de sus capiteles tienen iconografías tomadas de San Miguel: el de los leones enfrentados envueltos en tallos vegetales, que sigue muy de cerca uno del interior[132], el de las arpías encapuchadas enfrentadas, que recuerda –con algunas variantes– a otro del mismo tema también del interior[133], el del combate de híbridos, que resulta casi idéntico a uno de igual asunto del interior[134], y el de la caridad de San Martín, que podría estar inspirado en la dovela del mismo tema de la portada estellesa[135]. En cuanto al crismón que preside la arquivolta interior habría que recordar que el mismo elemento centraba la arquivolta exterior de la portada de San Miguel[136]. En otros casos, como los combates de un caballero y un infante con sendos centauros, la fuente de inspiración pudo estar en el propio Irache, en el capitel del caballero siguiendo al centauro.

La relación con Estella se extiende, finalmente, a la puerta occidental y el pórtico que la antecede. En la primera encontramos una serie de detalles que parecen tomados de la portada estellesa, como uno de los entrelazos de las jambas –el que no enmarca al cordero–, que recuerda el que rellena el tímpano del arquillo occidental de la portada de San Miguel, el crismón de la clave, idéntico al de la puerta de San Pedro, que –como dijimos– podría estar inspirado en Estella, y la *Dextera Domini* emplazada bajo él, elemento que nos remite asimismo a una de las claves de la portada estellesa, aunque la interpretación es algo distinta. En el caso del pórtico, la conexión con la portada de San Miguel se manifiesta en uno de los capiteles que sostienen el fajón exterior de la bóveda, decorado con sendas parejas de grifos y leones enfrentados, motivo visto en el tímpano del arquillo oriental de la portada estellesa y tratado además de forma similar.

Las coincidencias entre la escultura de San Miguel de Estella y la de Irache desde el punto de vista formal se han analizado ya con anterioridad[137]. Entre ellas destacan las relativas al tipo de rostros –idealizados y bellos, de configuración redondeada y carnosa, coronados por rizada cabellera–, representado en Irache por el ángel de San Mateo y el caballero que persigue al centau-



Irache, Santa María la Real, interior del cimborrio del crucero: el ángel de San Mateo

ro. También es llamativa la concordancia en el tratamiento de las alas –anchas en la base y tendiendo a estrecharse en los extremos, constituidas por plumones de disposición romboidal en el nacimiento y paralelos en el cuerpo del ala–, que podemos ver tanto en los signos del Tetramorfos como en cualquiera de los animales alados de las ménsulas del ábside.

Este cúmulo de coincidencias de todo orden trae como corolario lógico la adjudicación de las esculturas de Irache al mismo taller que trabajó en San Miguel de Estella. Por otra parte, dado que los puntos de comparación se establecen, preferentemente, con realizaciones atribuidas al maestro principal de Estella –capiteles de la cabecera y relieves laterales de la portada– y a aquel de sus seguidores que sigue más de cerca su estilo –tímpano y arquivoltas–, parece que debieron de ser ambos artífices o, al menos, uno de ellos los que intervinieron en Irache, si bien esta afirmación sólo resulta válida para las obras de mayor calidad, las esculturas de la cabecera y tres de los símbolos de Tetramorfos –el águila, el león y el ángel–, y, quizás, las claves de los brazos del crucero. Matizando más, me parece, aunque conviene ser prudentes, que los citados símbolos del Tetramorfos no poseen la calidad de las piezas atribuidas al maestro principal de Estella –relieves de San Miguel combatiendo al dragón y de la Visita al Sepulcro–, a lo que se une el hecho de que la proporción de los cuerpos, más ancha, y el tratamiento de las alas, con el detalle de una larga pluma marcando el reborde superior, recuerdan más bien a las figuras de las arquivoltas, por lo que habría que vincularlos con el autor de las mismas. En cambio el cuarto componente del Tetramorfos –el toro–, cuyo nivel resulta inferior a los tres restantes, la decoración de la puerta de San Pedro, de calidad asimismo mediocre, y la de la puerta principal y su pórtico, muy vinculada a la anterior, deben ponerse en relación con un miembro del taller menos dotado[138].

No menos evidentes, aunque más difíciles de desentrañar, resultan las relaciones con San Prudencio de Armentia. Se constatan, en efecto, múltiples paralelos entre la decoración escultórica de ambos edificios: el capitel del ábside de Irache con un caballero siguiendo a un centauro resulta muy similar al del combate entre caballeros y centauros de Armentia, varios de los motivos de las ménsulas irachenses se encuentran también en las del templo alavés –el perro lamiéndose, el torso de macho cabrío, el macho cabrío arpista, la cabeza de grifo, el dragoncillo con cuernos, la cabeza femenina y la cabeza de negro– y, sobre todo, el original Tetramorfos angelomorfo de Irache se repite en Armentia[139].



Irache, Santa María la Real, capitel del ábside: caballero siguiendo a un centauro

A partir de aquí las opiniones se han dividido: para unos autores las esculturas de Irache serían las más antiguas y habrían influido en Armentia, para otros la situación sería la opuesta[140]. Estos especialistas, tanto los defensores de la primera hipótesis como los mantenedores de la segunda, se refieren exclusivamente al caso del Tetramorfos, con excepción de uno, que menciona además de los símbolos evangélicos del cenobio navarro las esculturas del exterior de su ábside central, y considera unos y otras como derivados de modelos armentienses[141].

Para concluir algo sobre esta cuestión con ciertas garantías hay que tener en cuenta un ele-



Irache, Santa María la Real, canecillo del ábside central: cabeza de grifo



Irache, Santa María la Real, canecillo del ábside central: toro agitando el rabo

mento que, en general, se olvida: la arquitectura en que se inserta la escultura, cuya cronología condiciona lógicamente la de ésta y que, además, ofrece –como la plástica– puntos de contacto entre ambos edificios, concretamente la configuración del cimborrio[142]. Ahora bien, en lo que se refiere a la arquitectura, un reciente y exhaustivo estudio sobre Irache, en el que se alude repetidamente a las coincidencias entre el cimborrio irachense y el armentiense, considera que es éste el que se inspira en aquél[143]. Esta postura se ve avalada por la superior relevancia de la institución navarra, uno de los grandes monasterios del Reino con un considerable patrimonio[144], y por la mayor envergadura de su iglesia, que tiene tres naves frente a la nave única del templo alavés, todo lo cual hace más verosímil que fuera Irache el que influyera a Armentia y no al revés.

Si de los cotejos arquitectónicos pasamos a los escultóricos, pensamos que hay también argumentos para opinar que la escultura irachense fue la primera en el tiempo y la que inspiró la armentiense. Por un lado, algunas de las esculturas de Irache, concretamente los canecillos, nos parecen superiores cualitativamente a sus equivalentes de Armentia, que por otra parte hacen gala de un buen nivel. Por otro, en el caso del Tetramorfos, aunque no es tan evidente como en el anterior, da la impresión de que el Tetramorfos navarro –excepto el toro de San Lucas– es mejor que el alavés. Además las figuras de éste son de menor tamaño que las de aquél y acusan un mayor barroquismo en el tratamiento de los ropajes y el plegado, lo que nos parece indicio de mayor modernidad.

Existe también una cierta vinculación con el segundo taller silense, si bien, en general, indirectamente, a través de Estella, y circunscrita básicamente al bestiario fantástico[145]. Efectivamente, en el caso de las ménsulas que representan animales reales y cabezas humanas se percibe una marcada tendencia al realismo y la captación del natural –posturas de algunos animales, carácter cuasi-retratístico de algunos rostros–, que es en mi opinión el rasgo más característico de estas esculturas y lo que les confiere su excelencia cualitativa, que parece relativamente ajena a los modos del segundo taller silense, donde más

bien impera el preciosismo y el decorativismo e, incluso, en aquellas ocasiones en que se quiere figurar la realidad –animales reales, escenas narrativas– ésta aparece teñida de idealización.

En cuanto a la datación hay que tener en cuenta que la parte superior del ábside principal –donde se sitúan las ménsulas–, la zona inferior del cimborrio –para la que se realizaron las figuras del Tetramorfos–, y las bóvedas del crucero y del tramo más oriental de las tres naves –donde se localizan las claves estudiadas– corresponden a la segunda fase constructiva de la iglesia, fechada en el tercio final del XII[146]. Una cronología similar, dentro del último cuarto del XII, debe atribuirse a la escultura.

Esta datación además se corresponde bien con las fechas que hemos adjudicado a otras esculturas relacionadas con la de la abacial. En primer lugar con las del segundo taller de Silos, presunto modelo indirecto de la plástica irachense, cuya actividad se ha supuesto iniciada en la década de 1160[147], lo que da margen para la llegada a Irache de su influjo, incluso de segunda mano.



Irache, Santa María la Real, canecillo del ábside central: arpía

En segundo lugar, con las de las esculturas de San Miguel de Estella, cuyo taller intervino también en la decoración escultórica de Irache, tanto el maestro principal –al que se adjudican las esculturas del exterior del ábside– como sus seguidores –a los que se atribuye las restantes esculturas–, pues el taller de San Miguel debió de iniciar su labor en la década de 1170-1180 y el maestro principal abandonó la cantería estellesa para pasar a Armentia poco antes de 1190, aunque otros miembros del taller menos cualificados continuaron su actividad con posterioridad. Si cotejamos estas fechas con la cronología dada a la plástica irachense –último cuarto del XII– advertimos que los trabajos escultóricos de San Miguel de Estella y Santa María de Irache son prácticamente coetáneos, simultaneidad que no plantea mayores dificultades, dada la cercanía de ambos edificios.

Por último, con la datación de las esculturas de Armentia relacionadas con el cenobio navarro, ya que el capitel del centauro y el caballero se coloca hacia 1200, y el Tetramorfos y las ménsulas, dentro ya del primer cuarto del XIII[148].

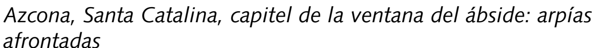
Las derivaciones del taller de Estella-Irache

El que podemos llamar taller de Estella-Irache ejerció una gran actividad en la comarca de Tierra Estella, en los alrededores de la capital, trasmitiendo su repertorio iconográfico y pautas formales a la decoración escultórica de una serie de iglesias cercanas[149], si bien en éstas no parece que trabajara el maestro principal de Estella –lo que avalaría su traslado a Armentia– sino otros integrantes del taller. En ocasiones, incluso, se trata de un miembro relevante, aunque en otros casos estamos ante seguidores menos cualificados.

Entre estos templos destaca por su riqueza plástica la ermita de Santa Catalina de Azcona[150], cuya escultura acusa tanto la influencia de Estella como la de Irache[151].



Azcona, Santa Catalina, capitel de la ventana del ábside: arpías afrontadas





Azcona, Santa Catalina, canecillo: cabeza de león con expresión feroz

La huella de la primera, con frecuencia inextricablemente unida con la del cenobio benedictino, se manifiesta en el exterior, en los capiteles de la ventana, decorados el uno con dos arpías y el otro con dos grifos afrontados, con las cabezas vueltas hacia el dorso en ambos casos[152]; en el capitel que corona una de las columnas de articulación, que ofrece dos leones de fiero aspecto, afrontados, dándose las garras[153]; quizás también en el otro, en el que figura un combate de caballeros, entre los que se interpone una dama en actitud suplicante, mientras que en los extremos dos personajes, uno masculino y otro femenino, presencian la escena[154], y en el modillón con el ciervo de cuerpo entero sobre fondo de tallos vegetales[155].

Por su parte, la inspiración irachense se detecta fundamentalmente en los canecillos, la mayoría de los cuales tiene su correspondiente modelo en Irache: así la cabeza de león de aspecto feroz girada hacia la izquierda, el perro rascándose la oreja, el torso de macho cabrío, el macho cabrío tocando el arpa –si bien en Azcona aparece acompañado de otro animal músico, acaso un burro, inexistente en Irache–[156], el león rugiente que se lleva las garras a la boca –en Irache eran manos humanas–, el dragoncillo alado con cuernos, la cabeza de toro, el gato con un ratón en la boca, el dromedario –aunque la postura es diferente en Irache–, el hombre en actitud indecorosa relacionado con el pecado de lujuria[157] –en el que se ha tomado de Irache sólo la cabeza, inspirada en la del modillón del escultor principal– y una figura masculina de busto de difícil interpretación[158], que se lleva la diestra a la mejilla y sujeta en la izquierda una esfera con una inscripción –basada, quizás, en el canecillo del maestro principal de Irache–. Hay, sin embargo, también algún elemento del interior que acusa el eco de Irache, como un capitel del arco triunfal, que representa una lucha entre un centauro y un caballero en presencia de una dama envueltos en una maraña de tallos, acaso escenificación del rapto de Deyanira[159].

Ciertamente, otros motivos, como la Virgen con Niño[160], la cabeza de juglar tocada con el característico "gorro de los locos"[161], la figura femenina exhibicionista –alusiva a la lujuria–[162] y la ascensión de Alejandro –símbolo de la soberbia–[163], aquéllos en los canecillos y este último en



Azcona, Santa Catalina, canecillo: cabeza de juglar tocado con gorro de locos



Azcona, Santa Catalina, capitel del arco triunfal: ascensión de Alejandro

el capitel del arco triunfal, no tienen antecedentes conocidos ni en Irache, ni en Estella.

Las vinculaciones entre Azcona y Estella e Irache no se limitan al aspecto iconográfico, sino que se extienden al terreno de lo formal. Las figuras humanas, tanto masculinas como femeninas, tienen un tipo de rostro similar en las tres obras y además estas últimas muestran un pronunciado estrechamiento en la cintura característico del taller estellés. En el caso de los animales, el tratamiento de las alas coincide con el visto en Estella e Irache.

La cuestión que se plantea a continuación es la de determinar si el taller que trabajó en Estella e Irache intervino en Azcona o, simplemente, ejerció su influencia. De entrada, se advierte que la plástica de Azcona muestra unas diferencias de calidad que acusan a su vez la intervención de más de un artista. Así, frente a piezas bastante logradas –capiteles de los grifos, de las arpías y de los dos leones dándose las garras, modillones del león con la cabeza girada y del perro rascándose la oreja, y capitel de la ascensión de Alejandro–, encontramos también otras mediocres –capiteles del combate entre caballeros y de la lucha del caballero contra el centauro, y canecillos del gato con el ratón en la boca y de la mujer exhibicionista–[164]. Un cotejo con sus equivalentes estelleses e irachenses pone de manifiesto cómo algunas de entre las primeras –como el canecillo del león con la cabeza girada y los capiteles de los dos leones dándose las garras y de la ascensión de Alejandro– se mantienen prácticamente a la misma altura de aquellos[165], si bien en otras –grifos y arpías– se aprecia quizás una cierta tendencia a la simplificación[166], en tanto que en el caso de las segundas hace aún más patente su medianía[167].

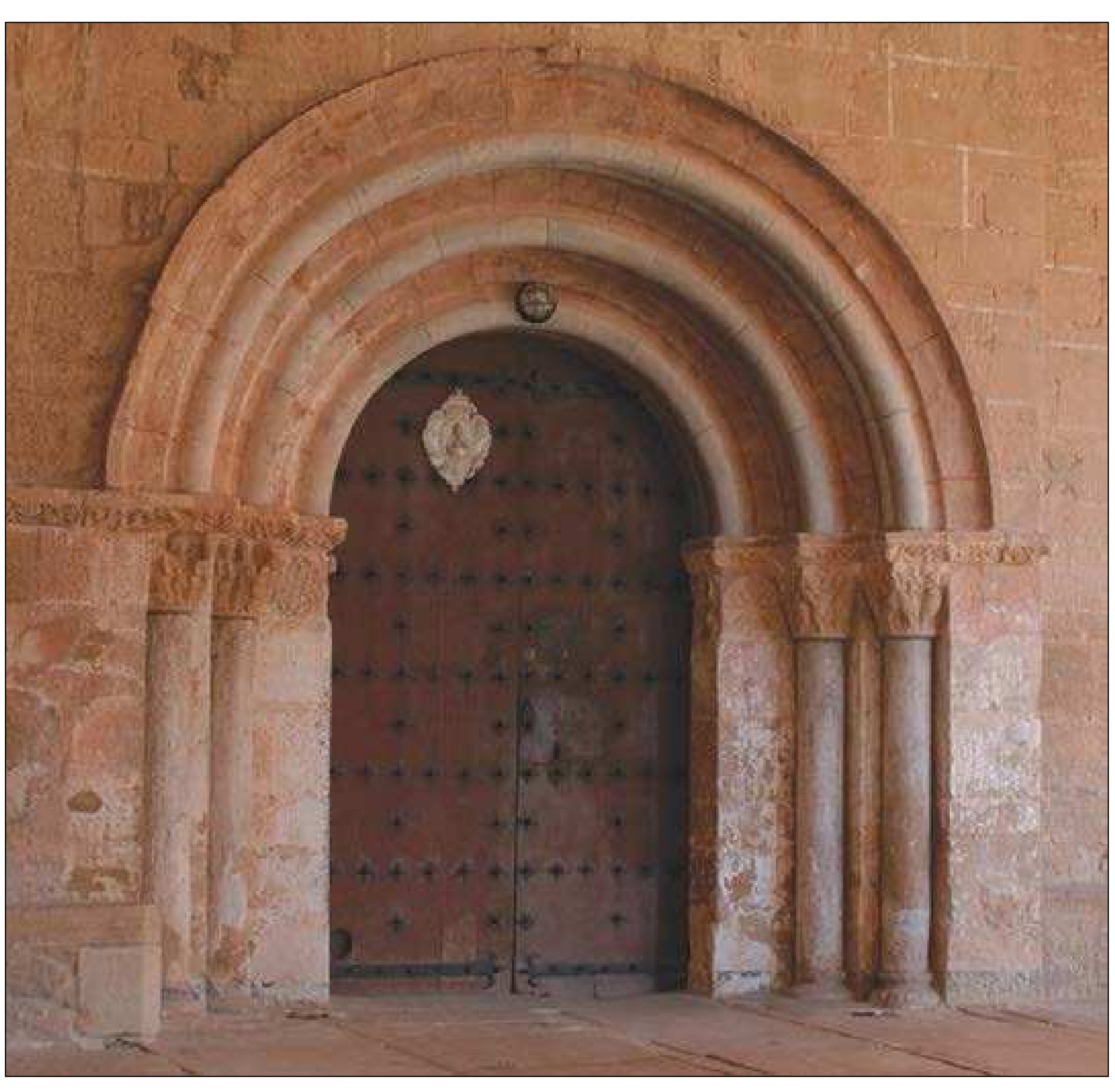
A la vista de esta situación parece que se puede concluir que el taller de Estella-Irache trabajó en Azcona. Incluso, en ciertos casos –canecillo del león con la cabeza girada y capiteles de los dos leones dándose las garras y de la ascensión de Alejandro– resulta admisible una participación de alguno de sus miembros más destacados. Asimismo parece clara la intervención de algún elemento menos dotado del taller[168]. Tampoco hay

que pensar en demasiadas personas, dado lo reducido de la empresa.

Situación similar es la de la plástica de la parroquial de Eguiarte[169], aunque aquí el punto de referencia predominante es Estella[170]. En este caso la decoración escultórica se concentra en sendos capiteles interiores y en los de la portada.

Los primeros están ornamentados a base de parejas de animales afrontados, leones en uno y grifos en el otro, que remiten claramente a dos capiteles también del interior del templo estellés[171].

En la portada, en el lado izquierdo, los que coronan las columnas representan episodios de la Infancia de Cristo, concretamente la Anunciación acompañada por el Sueño de San José y la Epifanía[172], que resultan ser casi un calco de sus equivalentes de la portada estellesa[173]. Por su parte, el correspondiente a la jamba muestra en la cara exterior un complicado motivo estrellado de entrelazo, que remite al mismo elemento del



Eguiarte, portada

tímpano del arquillo occidental de Estella y de la jamba de la puerta principal de Irache –en este último caso la coincidencia se extiende incluso a la localización–, y en la cara interna el *Agnus Dei,* que trae asimismo a la memoria el de la jamba de la puerta occidental de Irache –de nuevo incluso en la ubicación–.

En el lado derecho figuran en la jamba un centauro sagitario –emplazado justo enfrente del *Agnus Dei,* lo que no parece casual[174]–, similar al del mismo lugar de la portada de San Pedro de Irache, y un crismón, que recuerda más los modelos estelleses que los irachenses. A su vez, los dos capiteles que coronan las columnas presentan parejas de arpías con cabeza de felino, encapuchadas y afrontadas, y parejas de aves, también afrontadas y con la cabeza girada hacia el dorso, ambas sobre fondo de follaje, que siguen de cerca sendos capiteles estelleses[175] –particularmente el de los pájaros– y otro de la puerta de San Pedro de Irache[176].

La dependencia de Estella alcanza incluso a los cimacios, que muestran una decoración a base de un ondulante tallo vegetal del que brotan hojas, complementado en los ángulos por cabezas monstruosas, similar a la de los cimacios de la portada estellesa.

Ahora bien, desde el punto de vista formal y cualitativo los capiteles de Eguiarte muestran algunas diferencias con respecto a los de San Miguel de Estella y una cierta pérdida de calidad, aunque poco pronunciadas. Efectivamente los capiteles interiores resultan por lo pronto menos detallistas que sus gemelos estelleses –melenas, plumas–[177], en tanto que los animalísticos del lado derecho de la portada adolecen de una mayor rigidez y de un modelado menos conseguido que sus equivalentes de San Miguel[178], algo que se repite en el caso de la decoración de los cimacios. En cuanto a los capiteles del ciclo de Infancia del lado izquierdo de la portada, como ya ha dicho algún autor anterior[179], las figuras de Estella están más logradas y sus rostros resultan más bellos.

Con todo, el grado de conexión con Estella y también, aunque menos, con Irache es suficientemente fuerte como para que pueda hablarse de



Eguiarte, capitel del lado izquierdo de la portada: Anunciación y Sueño de San José



Eguiarte, capitel del lado derecho de la portada: aves afrontadas

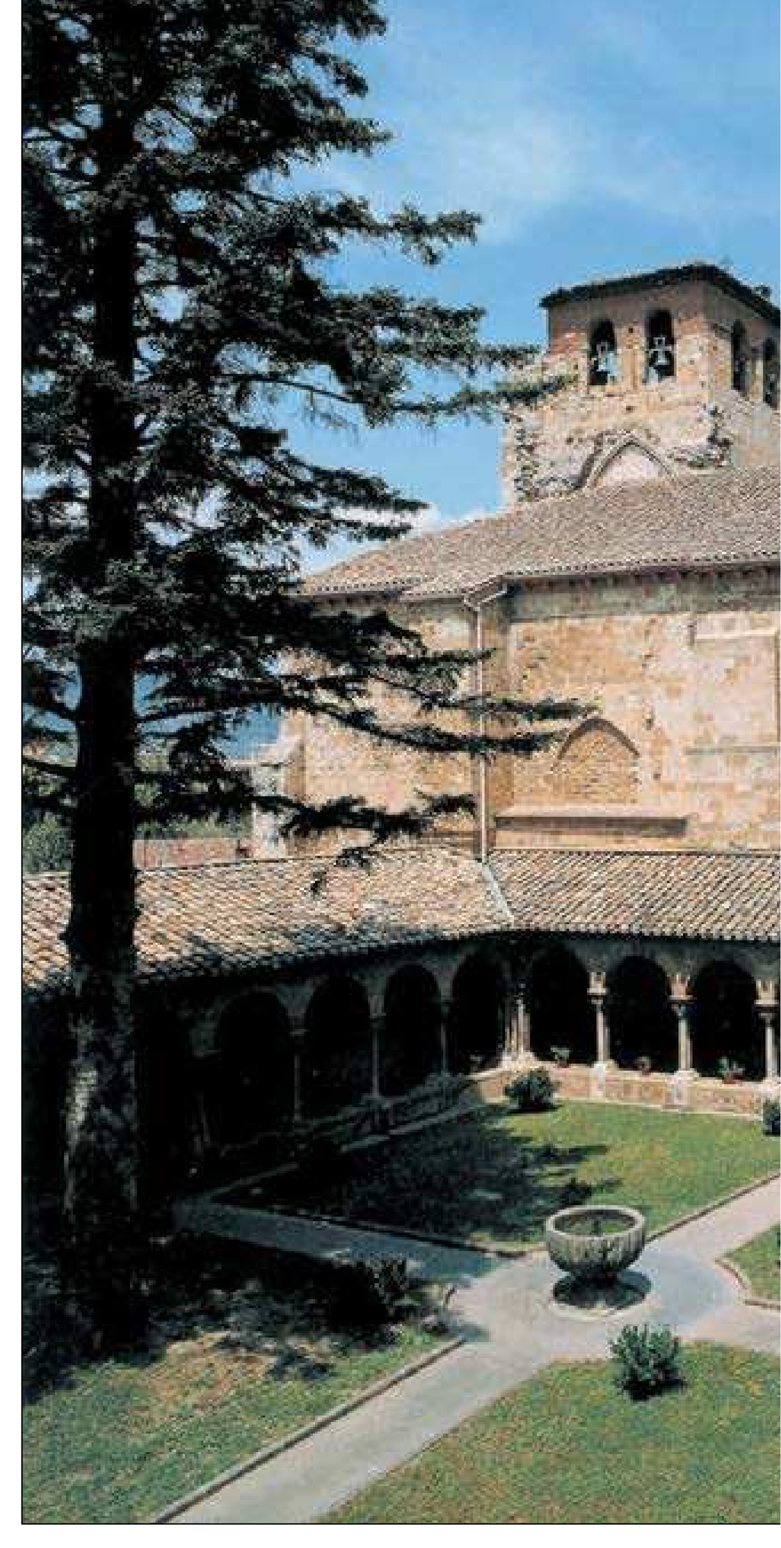
la intervención del mismo taller. En cuanto al artista concreto no se trata desde luego del maestro principal de Estella, pero sí de uno de sus seguidores más dotados, quizás incluso el segundo maestro, el autor del tímpano, arquivoltas y la mayoría de los capiteles de la portada[180].

Los capiteles de la portada de la iglesia de Lezáun[181], actualmente reempleados en el acceso a la capilla bautismal del mismo templo, muestran una relación tan íntima con los capiteles de la Infancia de la puerta de Eguiarte, que pueden sin vacilaciones atribuirse al mismo artífice[182]. Los episodios conservados no siempre coinciden con Eguiarte, pues si bien uno de los capiteles recoge la Anunciación –de la que sólo perdura la figura del ángel– y el Sueño de San José, el otro está dedicado a la Visitación y Natividad –de la que falta la figura de San José–[183]. Como en Eguiarte, las escenas imitan muy de cerca las estellesas, salvo en el caso del Nacimiento, en el que se ha producido una concentración de motivos, de modo que la cuna con el Niño, la mula y el buey, que en San Miguel no estaban en el mismo capitel que la Virgen y la partera sino en el siguiente, han pasado a él[184].

Dada la dependencia de estas tres obras, Azcona, Eguiarte y Lezáun, de las esculturas de Estella e Irache y su atribución al mismo taller, su cronología debe ser un poco posterior a la otorgada a aquellas, aunque no demasiado. Una datación en torno al 1200[185], quizás más por detrás que por delante, parece aceptable.

El claustro de San Pedro de la Rúa y el Palacio Real

Volviendo a la propia Estella, el segundo taller escultórico importante, activo durante este período, es el que interviene en el claustro de San Pedro de la Rúa y en el Palacio Real que, como tendremos ocasión de ver, es básicamente el mismo.



Estella, San Pedro de la Rúa, claustro

El claustro de San Pedro de la Rúa[186] se encuentra adosado a la iglesia por el costado meridional. Actualmente es el único caso de claustro parroquial románico existente en Navarra, aunque pudo haber otros ejemplos hoy desaparecidos[187]. Su función, evidentemente, no podía ser, como en los claustros catedralicios o colegiales –Pamplona, Tudela–, aglutinar las diversas dependencias del cabildo y servir como lugar de meditación y esparcimiento a los canónigos. En el caso de San Pedro, su finalidad debía de ser funeraria, como manifiestan los numerosos edículos abiertos en sus muros, que albergan sepulcros.

Actualmente, su arquitectura presenta un aspecto pintoresco, que no se corresponde con la realidad primigenia, pues cuenta sólo con dos alas, la septentrional y la occidental. Las otras dos fueron destruidas por la caída sobre ellas de los restos del castillo de Estella, a raíz de la voladura del mismo en 1572[188]. Ambas galerías presentan cubierta plana[189] y se abren al espacio central por medio de nueve arquerías de medio punto apeadas en columnas pareadas, excepto en los ángulos, donde se emplean pilares rectangulares con columnas pareadas adosadas a los frentes, y en el centro del lado oeste, donde encontramos un soporte integrado por cuatro columnas torsas. Salvo este último elemento, que resulta algo peculiar, el resto se ajusta a los esquemas habituales en esta tipología arquitectónica y viene a coincidir con lo que veremos en el claustro de la catedral de Tudela.

La galería septentrional ofrece, básicamente, capiteles historiados, que desde el punto de vista temático pueden clasificarse en dos grupos: hagiográficos –dedicados a santos mártires, algunos muy vinculados a esta iglesia, y centrados en la escena de su muerte– y cristológicos –con episodios de la infancia de Cristo, entre los que adquiere un desarrollo excepcional el de la Matanza de los Inocentes, Pasión y Resurrección–. Entre unos y otros se intercala un capitel de carácter simbólico, de difícil interpretación. Es posible, como se ha dicho, que el hilo conductor del programa sea la exaltación del martirio y de los mártires: desde los Inocentes hasta los santos mártires propiamente, culminando en el martirio de Cristo, es decir, su Pasión[190]. Se ofrecía así



Estella, San Pedro de la Rúa, capitel del ala norte del claustro con la Matanza de los Inocentes: los soldados mostrando a Herodes las cabezas de los niños asesinados

a los fieles un modelo de muerte cristiana, a la par que se solicitaba la mediación de estos santos en beneficio de los difuntos allí enterrados, y se recordaba la Pasión de Cristo, con la que nos abrió las puertas de la bienaventuranza eterna, y su Resurrección, que es garantía de la nuestra. En resumen, un programa muy adecuado para un claustro de finalidad funeraria.

Probablemente, la lectura de estos capiteles debe comenzarse a partir del emplazado casi enfrente de la puerta de acceso al claustro desde la iglesia, es decir, el más occidental[191], que está dedicado a San Pedro[192], titular del templo, que inicia el ciclo hagiográfico. En él se representan el arresto de San Pedro y su interrogatorio por Herodes, el santo en la cárcel y su liberación por un ángel. El capitel siguiente está dedicado a San Andrés[193], hermano de San Pedro, al que una antigua tradición vincula a Estella y que de hecho llegó a ser su patrono, e incluye las siguientes escenas: San Andrés conversando con el procónsul Egeas, Egeas ordenando el arresto del santo y predicación de éste en la cárcel, segunda conversación de San Andrés con Egeas en la que es condenado a ser crucificado y el santo atado a la cruz. La más interesante de ellas es la de la crucifixión, ya que puede verse cómo la iconografía está en proceso de elaboración: se trata de diferenciar la crucifixión de San Andrés de las de Cristo y San Pedro, pero aún no se ha dado con la cruz en diagonal, de modo que lo que se hace es clavarla en tierra por el brazo más corto, de manera que el cuerpo del santo queda paralelo al suelo y no perpendicular como en los otros dos casos. La historia continúa en el capitel inmediato[194], donde vemos a San Andrés en la cruz predicando a la multitud, la petición del pueblo a Egeas para que libere al santo, la visita de Egeas a San Andrés crucificado que coincide con la muerte de éste y la *elevatio animae* y, finalmente, la muerte de Egeas despeñado por unos demonios[195]. El ciclo hagiográfico concluye en el capitel siguiente, dedicado a San Lorenzo[196], con los episodios del santo diácono entregando los tesoros de la Iglesia a los pobres, San Lorenzo ante Decio y el martirio del santo con la *elevatio animae*. Quizás consciente de las dificultades que podía conllevar la interpretación de estos temas, el mentor debió de ordenar al artífice la introducción de inscripciones aclaratorias en muchas de las escenas, algo que, por el contrario, no se da en el ciclo cristológico, cuyos episodios resultan mucho más fáciles de identificar.

El capitel siguiente supone el paso a una temática de carácter simbólico, ya que en él encontramos distintas escenas de lucha, susceptibles de una interpretación de este tipo. Así en una de las caras largas aparece un doble combate: en un caso de dos hombres armados con garrotes y escudos, en el otro de dos luchadores semidesnudos que pelean con las manos; se trata de los típicos combates con armas iguales, sím-



Estella, San Pedro de la Rúa, capitel del ala norte del claustro con escenas de la vida de San Andrés: San Andrés en la cruz predicando al pueblo



Estella, San Pedro de la Rúa, capitel del ala norte del claustro con temas simbólicos: combates con armas iguales

bolo del pecado de la ira[197]. En la opuesta se repite el doble enfrentamiento: dos guerreros a pie, armados con escudo y espada, luchan contra sendos monstruos, uno de los cuales es una anfisbena; quizás puedan interpretarse ambas peleas como el combate del soldado cristiano con la tentación, representada por estos monstruos[198]. En los lados cortos, en uno figura un hombre, situado en el eje, sujetando a dos fieras por el cuello. En el otro, dos hombres, que ocupan los extremos, dominan a sendos monstruos, emplazados en el centro; en realidad parece la misma escena doblada y dispuesta en torno a un eje de simetría. Para ambas caras se han propuesto al menos dos interpretaciones dignas de consideración[199]. Según una, se trataría de alegorías del combate del cristiano con el pecado, simbolizado por los monstruos[200]. Para otra autora, en cambio, la primera cara representaría la ascensión de Alejandro Magno, símbolo de la soberbia, causa a su vez de la ira –enlazando así con las escenas de lucha, alegoría de este pecado–, en tanto que en la segunda tendríamos una duplicación del triunfo de Sansón sobre el león, prefigura de la Resurrección de Cristo y por lo tanto anuncio de la superación de la muerte consecuencia del pecado[201].

Con el capitel inmediato se produce un nuevo cambio iconográfico y se abre el ciclo cristológico. Los capiteles iniciales recogen escenas de la Infancia de Cristo. En el primero aparecen la Anunciación, Visitación, Natividad –con el episodio del baño del Niño, tomado del evangelio árabe de la Infancia–, Epifanía y Anuncio a los Pastores –que está muy desarrollado y es casi una escena de género–[202]. En el segundo se representan dos episodios de la historia de los Magos, que en realidad debieran ir antes de la Epifanía, figurada en el capitel precedente: la cabalgata hacia Jerusalén y los Magos ante Herodes, que se sintetizan en una sola escena; para conseguir esa síntesis los Magos se presentan a caballo ante el rey, detalle que puede estar inspirado en un capitel del arco triunfal de Irache, en el que aparecen de esta guisa ante la Virgen[203]. Sin embargo, el capitel se centra sobre todo en el tema de la Matanza de los Inocentes, a la que se dedican tres de las cuatro caras, con los siguientes episodios: Herodes ordenando la Matanza de los Inocentes a sus esbirros, la Matanza de los Inocentes y los verdugos presentando a Herodes las cabezas de sus víctimas –tema que, al parecer, constituye un caso insólito–[204]. El tercero une escenas del fin del ciclo pasionario con otras relativas a la Resurrección: Entierro de Cristo, Descenso a los infiernos, Resurrección –representada como es usual a través de la Visita de las tres Marías al Sepulcro– y *Noli me tangere*[205]. Nos interesa sobre todo la Anástasis[206] por las coincidencias que ofrece con el Infierno del Palacio real[207]: en ambos el Hades está figurado por una caldera –lo que no es muy frecuente en esta época–, las llamas se representan de la misma forma poco naturalista –como si



Estella, San Pedro de la Rúa, capitel del ala norte del claustro con la historia de los Magos: los Magos ante Herodes



Estella, San Pedro de la Rúa, capitel del ala norte del claustro con la historia de los Magos: Epifanía

fueran un entrelazo de cestería–[208], de la caldera sobresalen tres cabecitas de condenados y al lado aparecen dos diablos, uno de los cuales arroja a otro condenado de cabeza a la caldera.

Pasando al análisis formal se percibe una gran corrección compositiva, de modo que las escenas se adecuan bien al espacio ofrecido por el marco. Se aprecia asimismo una búsqueda ocasional de la profundidad, mediante la superposición de figuras –los Magos ante Herodes–, aunque a veces lo que se consigue es más bien una perspectiva en altura –predicación de San Andrés desde la cruz y muerte de San Andrés–. Por el contrario, los escasos elementos paisajísticos –Anuncio a los Pastores, *Noli me tangere*– y las abundantes arquitecturas no tienen una función perspectivística, sino que simplemente pretenden situar la escena en un exterior o en un interior. Finalmente, se puede anotar el empleo de unas figuras relativamente bien proporcionadas, ya que, aunque el canon no es real, no se ha exagerado el tamaño de las cabezas –como ocurre en otros casos– y tampoco se acentúa demasiado ningún rasgo fisionómico.

Las citadas arquitecturas, que constituyen una de las notas más características de estos capiteles, coronan los arcos de enmarque de las escenas y presentan distintas tipologías. En ocasiones son muy simples, reduciéndose a sendas torres, almenadas con dos pisos de vanos colocadas sobre las enjutas –muerte de Egeas, San Lorenzo ante Decio–. En otras resultan muy complejas y están integradas por un cuerpo central rematado por un frontón triangular y perforado por uno o varios niveles de vanos flanqueado por torres, también con uno o varios niveles de vanos y remate generalmente almenado –San Lorenzo entregando los tesoros de la Iglesia a los pobres, Egeas ordenando la prisión de San Andrés, Natividad, los Magos ante Herodes–[209]. Una estructura similar a estas últimas se emplea en la representación del edificio situado detrás de la Virgen en la escena de la Anunciación.

El interés de tales arquitecturas radica sobre todo en que parece posible ponerlas en relación con las que coronan el relieve de Santo Domingo liberando a los cautivos procedente, al parecer, de la desaparecida portada exterior del pórtico norte de la iglesia de Silos[210]. También algunos de los tipos humanos, sobre todo los de las escenas de la Anástasis y el *Noli me tangere,* recuerdan lejanamente a los de los cautivos del citado relieve.



Estella, San Pedro de la Rúa, capitel del ala norte del claustro: escena de la Anástasis



Estella, San Pedro de la Rúa, capitel del ala norte del claustro: Noli me tangere

Con la panda occidental entramos en el terreno de lo puramente decorativo, pues todos sus capiteles se encuadran en este género. Los que coronan las columnas pareadas ofrecen, en la mayoría de los casos, animales fantásticos, dispuestos por parejas y afrontados: pájaros con el cuerpo en "ese" y la cola rematada en un roleo vegetal, leones alados, sirenas-pájaros con la cola terminada en roleos vegetales, leoncillos montados sobre hojas. Dos de ellos, sin embargo, son de temática vegetal: uno cubierto con tallos afrontados dispuestos en "ese" que rematan en palmetas –cuyo esquema compositivo repite el usado en los capiteles de los pájaros– y otro con dos hileras de hojas superpuestas –cuya forma coincide con las del capitel de los leoncillos–. En ambos casos y especialmente en el de los animales se aprecia un gusto por el decorativismo, patente en el profuso empleo del perlado, y por las metamorfosis, manifiesto en las terminaciones vegetales de las colas de los animales. Por su parte, el capitel que culmina el cuádruple soporte central presenta una cesta de motivo vegetal, a base de dos niveles de hojas de tipo similar –en última instancia derivadas del acanto–, aunque las del piso superior están mucho mas desarrolladas y se adornan en el centro con una piña.



Estella, San Pedro de la Rúa, capitel del ala oeste del claustro: pájaros afrontados

De nuevo puede plantearse una posible relación, aunque lejana, con una realización silense, en este caso el claustro[211]. Ciertamente, considerados en conjunto, el concepto preciosista y ornamental del que hacen gala no deja de recordar las cestas del claustro castellano, tanto de la primera como de la segunda fase, pero cabe señalar algunas coincidencias más concretas. Así, el capitel de los leoncillos sobre hojas parece inspirado en un ejemplar silense –con alguna diferencia–, en tanto que el de las hojas enriquecidas con piñas resulta una versión estereotipada de un modelo similar del claustro castellano, ambos del primer taller[212]. En cualquier caso los modelos silenses se interpretan de modo más seco y con una menor calidad. Además el original pilar central –correspondiente precisamente al último capitel citado–, con sus cuatro columnas torsas, tiene su equivalente en Silos[213], del que probablemente deriva.

La discrepancia iconográfica entre ambas alas ha dado pie para pensar en la intervención de dos escultores diferentes, de modo de hacer muy distinto: uno para la galería norte, de temática narrativa, y otro para la oeste, de temática decorativa[214].

Un examen detallado pone de manifiesto, por el contrario, las coincidencias formales entre ambas pandas, que permiten atribuirlas, si no a un único artífice, al menos a un solo taller, cuyos componentes, en cualquier caso, siguen directrices comunes establecidas por el maestro principal. En efecto, el característico perlado tan profusamente empleado en los animales y vegetales del ala oeste está presente también en los capiteles de la norte, en las orlas de los ropajes –capitel de la predicación de San Andrés en la cruz–, en arquitecturas –arquerías de la escena de San Lorenzo repartiendo las riquezas de la Iglesia a los pobres– o en otros objetos –collar del monstruo que separa los dos combates con armas iguales–; es más, en los capiteles decorados con animales alados de la galería occidental se emplea una tira de perlado para marcar la separación entre dos zonas de las alas, la de plumas dispuestas a modo de escamas y la de plumas alargadas, y exactamente lo mismo se hace en las alas de los ángeles de los capiteles de la panda



Estella, San Pedro de la Rúa, capitel del ala norte del claustro: Anunciación

septentrional –capitel de la muerte de San Andrés y capitel de la Anunciación–. Además, los escasos vegetales que aparecen en los capiteles de esta última –Anuncio a los Pastores, *Noli me tangere*– adoptan las mismas formas que podemos ver en capiteles del ala oeste –pájaros en forma de "ese" con la cabeza inscrita en el cuerpo, sirenas-pájaro, leoncillos–. Por último, las cabezas de las sirenas-pájaro no resultan demasiado diferentes de las de algunos personajes de los capiteles de la galería norte –Maximila del capitel de la predicación de San Andrés, presunto Sansón del combate con el león y Magdalena del *Noli me tangere*–.



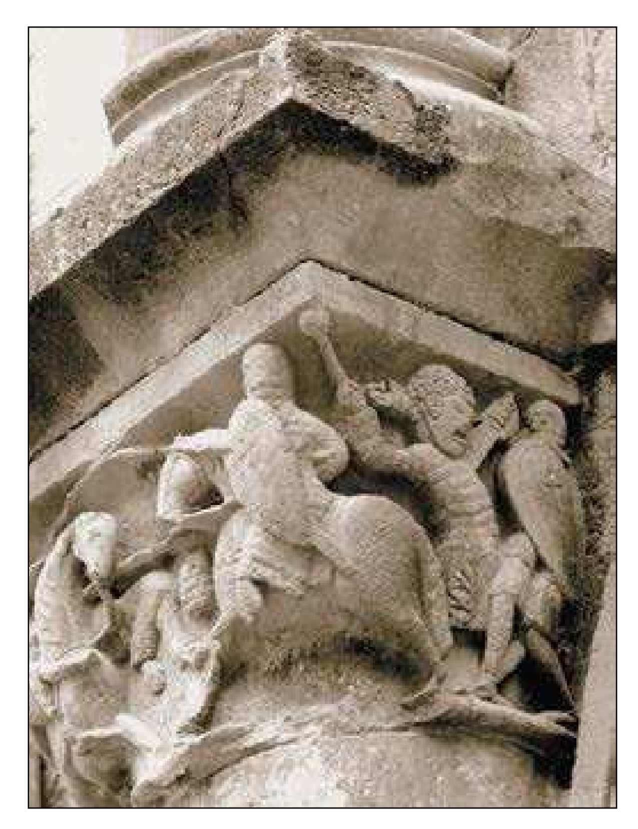
Estella, San Pedro de la Rúa, capitel del ala norte del claustro: Entierro de Cristo

Este taller intervino también en la decoración escultórica del Palacio Real de Estella, como veremos al estudiar el mismo.

En cuanto a la filiación, se dijo que los capiteles de San Pedro de la Rúa tenían una relación, aunque lejana, con el claustro de Pamplona y posteriormente se insistió en este sentido, afirmando que la iconografía de algunos de ellos, como el del Santo Entierro, se inspiraba en los del claustro catedralicio[215]. Tal hipótesis no parece acertada, ya que la vinculación formal no está clara[216] y en el aspecto iconográfico el Entierro estellés muestra diferencias notables con el de Pamplona[217]. Se ha mencionado asimismo una relación estilística con obras del tradicionalmente denominado "taller de San Juan de la Peña"[218], pero resulta aún menos convincente. Por el contrario, la filiación silense, aunque un tanto lejana, parece más verosímil, como acreditan las conexiones citadas con anterioridad.

En el caso del Palacio Real, tradicionalmente, los estudios se han limitado a dos capiteles que coronan las grandes columnas superpuestas que enmarcan la fachada que da a la calle de la Rúa, concretamente la inferior de la izquierda y la superior de la derecha. Esto se explica por el hecho de tratarse de los dos únicos capiteles historiados, con una temática muy interesante además. El primero nos ofrece un episodio legendario de carácter profano –aunque quizás susceptible de una interpretación moralizante–, el combate de Roldán y Ferragut, algo poco usual. El segundo presenta una escena infernal con un tratamiento muy novedoso. A ello se une el aliciente de que el capitel de Roldán y Ferragut está firmado por su autor, detalle asimismo no demasiado habitual.

El capitel de Roldán y Ferragut[219] representa la lucha entre ambos personajes, campeones del ejército cristiano y musulmán respectivamente, ante Nájera, narrada en la *Crónica del Pseudo Turpín*[220], obra literaria de h. 1140-1150, aunque



Estella, Palacio Real, capitel de Roldán y Ferragut: el combate a pie

quizás existieron versiones anteriores y puede que una tradición popular transmitida por vía oral[221].

El relato se inicia en el costado izquierdo del capitel, en el que figura un caballero –jinete en su palafrén, vestido con armadura y portando lanza con pendón y escudo redondo–, probablemente identificable con Ferragut –a juzgar por la forma del escudo[222]–, dirigiéndose al combate, quizás el primer enfrentamiento entre ambos campeones, que según la crónica fue a caballo y que no está representado. Continúa en la cara opuesta, donde vemos el segundo combate narrado por la crónica, la lucha a pie entre los dos paladines, Ferragut armado con maza y con la cabeza descubierta –lo que permite ver su crespa cabellera y sus rasgos negroides– y Roldán con escudo almendrado y espada. Por último, en la cara frontal se ha representado el enfrentamiento final, con ambos adalides a caballo, cubiertos con armadura, portando escudos –redondo en el caso de Ferragut y almendrado adornado con



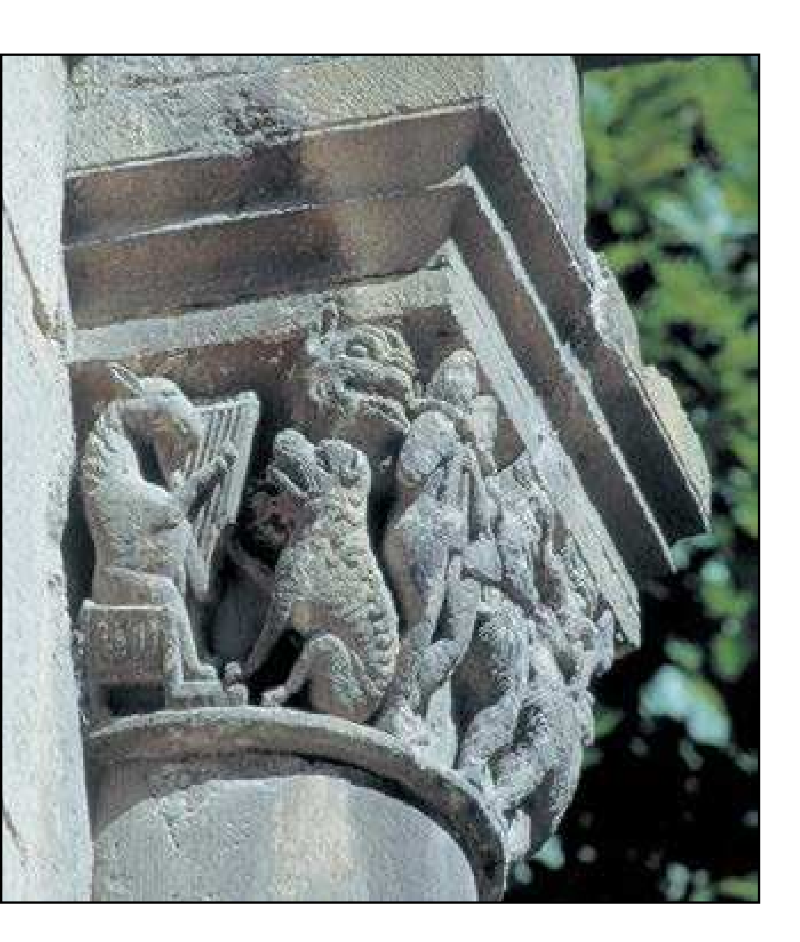
Estella, Palacio Real, capitel de Roldán y Ferragut: el torneo a caballo

cruz en el de Roldán– y lanzas, de las cuales la de Roldán se clava en el ombligo de su adversario –su único punto vulnerable–, mientras que la de Ferragut se quiebra al chocar con el escudo del paladín cristiano; completa la escena la figura de Ferragut, decapitado, cayendo del caballo, que ocupa el centro. En este caso el capitel se aparta de la crónica, ya que en ella el último combate transcurre a pie y no se menciona para nada la decapitación[223]: lo primero se justifica, posiblemente, por el intento de dotar de más vistosidad al enfrentamiento decisivo, mientras que para explicar lo segundo se ha sugerido una influencia de la pelea de David y Goliat, de quien según la crónica descendía Ferragut y con el que presenta cierto paralelismo[224]. El orden topográfico de las escenas se ajusta al cronológico[225], salvo en el caso de la final, que tendría que haberse emplazado en la última cara, la derecha, pero esta alteración se justifica fácilmente porque, al tratarse del episodio postrero y culminante, es normal que sea emplazado en la cara frontal del capitel, que es la mayor y la más visible.

Cabría la posibilidad de interpretar esta representación como una escena de carácter puramente profano, acorde con la finalidad civil de la construcción, pero no estamos muy seguros de que en el arte navarro de este período se dé una adecuación entre la función del edificio y su decoración. En efecto, por un lado, encontramos iglesias en las que se ha empleado puntualmente una temática profana, que no parece además susceptible de una lectura moralizante[226]. Por otro y a la inversa, en este mismo palacio el otro capitel narrativo ofrece figuraciones de asunto religioso, como tendremos ocasión de ver. Tampoco debe descartarse la posibilidad de que esta escena pueda tener en última instancia un carácter moralizante, pues quizás quepa interpretar el combate entre Roldán y Ferragut como una lucha entre la soberbia y la humildad, en la línea de lo propuesto para el enfrentamiento entre David y Goliat del Sepulcro de doña Sancha[227], ya que Ferragut era precisamente un descendiente de Goliat. En este sentido, como *psicomaquia,* enlazaría con la temática del otro capitel, con sus escenas de pecados y castigos infernales.

Como ya dijimos, al interés despertado por su iconografía, este capitel une el suscitado por el detalle de estar firmado. Efectivamente, sobre la zona del ábaco correspondiente a la cara frontal aparece una inscripción con una serie de datos. Una parte de la misma identifica a los personajes: así, a la izquierda, sobre la figura de Ferragut está escrito su nombre –*Ferragut*– y, a la derecha, sobre la de Roldán el suyo –*Rollan*–. En cambio en la zona central se encuentra la firma del autor: Martín me hizo –*Martinus me fecit*–. Hasta aquí todo está claro; la dificultad viene planteada por las últimas palabras de la inscripción –*de Logronio*–, que tradicionalmente[228] se aplican a Martín, con lo que tendríamos la siguiente frase: *Martinus me fecit de Logronio,* es decir, "me hizo Martín de Logroño". El problema radica en que la expresión *de Logronio* no figura al lado de las palabras *Martinus me fecit,* a pesar de que había sitio, sino debajo de la palabra *Rollan*[229]. Se sabe, sin embargo, que a fines del siglo XII el apellido Logroño estaba afincado en Estella y de hecho se conoce la existencia de alguna persona que lo llevaba[230], a lo que se une –en sentido opuesto– la ausencia de fuentes que nos permitan establecer una relación entre Roldán y Logroño. Por ello nos sentimos inclinados a pensar que el apellido Logroño corresponde efectivamente a Martín.

El capitel que corona la columna superior del lado derecho tiene, por el contrario, un contenido claramente religioso, de carácter moralizante. En la cara izquierda localizamos a un burro tañendo el arpa ante otro mamífero, un león a juzgar por la melena, que le escucha con atención, incluso con la boca abierta[231]. La presencia de este último y su actitud reverente parece indicar que, más que ante una representación de la pereza espiritual o acedia, nos hallamos ante una figuración de la presunción, que es precisamente la interpretación dada por Boecio en su *De consolatione philosophiae* al motivo del burro tocando la lira. La incorporación de un oyente y la posibilidad de interpretar el capitel estellés en este sentido lo diferencia de otras representaciones navarras similares, como los canecillos de Irache y la Magdalena de Tudela –en los que aparece únicamente el



Estella, Palacio Real, capitel del Infierno: el burro arpista

animal músico, un macho cabrío en el primero y un asno en el segundo, ambos tañendo el arpa–, o como el modillón de Azcona –que incluye dos animales, pero ambos con instrumentos, un macho cabrío arpista y un burro tocando otro instrumento de cuerda no identificado–.

En la cara frontal continúa la figuración de los vicios, aunque aquí ya en pleno proceso de castigo. Dos avaros[232], ambos con la característica bolsa, son conducidos –atraillados por el cuello– por un demonio en dirección al infierno, representado por una caldera[233]. Ésta ocupa el ángulo del capitel y bajo ella arde un buen fuego, atizado por otro diablo en cuclillas emplazado a su derecha, mientras que otros dos erguidos, colocados a ambos lados de la caldera, impiden la salida de los condenados que la ocupan y les infligen nuevos tormentos. Finalmente, en el lateral derecho del capitel, al otro lado



Estella, Palacio Real, capitel del Infierno: el Infierno

de la caldera, encontramos una mujer desnuda con los pechos mordidos por serpientes, una de las formas más típicas del pecado de lujuria, que se encamina igualmente hacia la caldera infernal[234]. Algunos de los elementos de esta escena, como los tipos físicos y la concepción del infierno como caldera, concuerdan con el capitel de la Anástasis del claustro de San Pedro de la Rúa, coincidencia que ha servido de base para afirmar la identidad de los autores de ambos conjuntos[235]. Por otra parte, determinados rasgos compositivos –interpretación del capitel como un friso seguido– e iconográficos –condenados caminando hacia el infierno, representación del infierno como caldera en una escena aislada– nos llevan hacia el gótico francés de comienzos del XIII.

Como indicamos al principio, hasta el momento los estudiosos se habían centrado en estas dos cestas, olvidando los restantes capiteles. Esta actitud se debe al menor interés iconográfico de estos últimos, ya que se trata de capiteles estrictamente ornamentales, y a que, en el caso de los correspondientes a las ventanas, bastantes son fruto de la restauración. Ahora bien, los originales[236] no carecen de importancia. Su relevancia radica en el hecho de que se puede atribuir su realización al mismo taller que trabajó en el problemático claustro de San Pedro de la Rúa, lo que confirma la hipótesis ya aludida –planteada por autores anteriores– sobre la comunidad de artífi-

ces entre el claustro de San Pedro de la Rúa y el Palacio Real de Estella[237]. Tal atribución queda patente en las numerosas coincidencias apreciables entre ambos.

Comenzando por la fachada de la Rúa por el extremo izquierdo, tanto la columna superior de enmarque de la fachada como la primera ventana presentan unos capiteles vegetales, decorados con hojas, similares a dos del citado claustro[238]. En la segunda ventana, el capitel central muestra unas aves afrontadas, cuyas colas se metamorfosean en roleos vegetales rematados en flores de los que brotan hojas, idénticas a las que cubren un capitel del claustro[239]. En el primer capitel por la izquierda de la cuarta ventana vemos unas aves afrontadas de largo cuello enroscado sobre sí mismo y colas en espiral muy parecidas a las de otro capitel del claustro[240]. Finalmente, el capitel central de esta misma ventana muestra unas arpías afrontadas con cola en espiral, que casi parecen besarse, que traen inmediatamente a la memoria a las sirenas-aves de un capitel de San Pedro[241].

Entre los restantes capiteles originales, que no tienen paralelos –al menos tan evidentes– en el claustro de San Pedro[242], algunos resultan igualmente interesantes por distintos motivos. Así, en la fachada de la Rúa, el capitel central de la tercera ventana por la izquierda ofrece un duelo a espada entre dos infantes perfectamente armados con loriga, casco y escudo, que claramente invita a ponerlo en relación con el capitel de Roldán y Ferragut. Por su parte, el primer capitel por la izquierda de la primera ventana de la fachada de la plaza de San Martín se decora con unas arpías afrontadas –algo deterioradas– tocadas con un velo y coronadas, que recuerdan a las arriba citadas, pero con la particularidad de que el velo aparece como agitado por el viento[243], lo que nos lleva inmediatamente a pensar en un capitel del primer taller silense, en el que las arpías lucen igualmente un velo movido por el viento[244].

Otro argumento que reafirma la participación en ambos edificios de un mismo taller es el empleo en los guardalluvias y cimacios de las





Estella, Palacio Real, detalle de capiteles de las ventanas de la fachada de la Rúa

ventanas del Palacio Real de un motivo a base de dos hileras de dientes de sierra, enfrentadas y separadas por una línea horizontal, pues este elemento aparece abundantemente en la decoración de las arquerías ambientales de los capiteles de San Pedro de la Rúa e, incluso, en un caso –Visitación– encontramos la misma doble hilera con línea de separación.

El director del taller bien pudo ser ese Martín de Logroño que firmó el capitel de Roldán y Ferragut, dejando así patente su importancia dentro del mismo. Quizás fue él quien aportó esa lejana influencia silense, a la que nos hemos referido tanto en el caso del claustro de San Pedro como en el del Palacio Real. Dado el volumen de la obra, debió de tener colaboradores, uno de los cuales parece que tenía conocimientos de la escultura francesa coetánea, como demuestra el capitel del Infierno.

De cara a fijar la cronología de las esculturas del claustro de San Pedro y del Palacio Real podemos tomar como punto de partida su relación con el claustro de Silos, tanto con el primer taller –capiteles ornamentales de uno y otro edificio– como con el segundo –capiteles narrativos y pilar de las cuatro columnas torsas del claustro de San Pedro–. Lógicamente las fechas que nos interesan son las de este último, cuya actividad se supone iniciada en la década de 1160[245], por lo que las esculturas estellesas necesariamente han de ser más tardías e incluso bastante posteriores, puesto que la influencia silense aparece como muy lejana y reelaborada.

En segundo lugar, en el caso del claustro de San Pedro hay que tener en cuenta la íntima relación existente entre esta edificación y el muro de la iglesia al que se adosa, el meridional, lo que imposibilita que el claustro pudiera construirse antes del levantamiento de la citada pared, que debió de realizarse en torno a la última década del XII[246]. Por estas fechas, o algo después, habría que situar el ala norte del claustro, aneja al templo, que probablemente fue la primera en hacerse, ejecutándose inmediatamente a continuación el resto[247]. Una datación en torno al 1200 parece aceptable.



San Pedro de la Rúa, claustro, columnas torsas del ala occidental

Por su parte, los capiteles del Palacio Real deben ser posteriores a los del claustro de San Pedro, ya que los de las ventanas repiten, a escala menor y más simplificada, modelos empleados en la galería occidental del claustro. A la hora de determinar su cronología resulta particularmente valioso el capitel del Infierno, pues algunos de sus rasgos compositivos –concepción del capitel como un friso seguido– e iconográficos –condenados caminando hacia el infierno, figuración del infierno como caldera en una escena aislada– remiten al gótico francés de principios del XIII, lo que ha inducido a fechar este capitel en ese momento[248], datación que, creemos, puede aplicarse al resto y que combina bien con la atribuida al claustro.

San Bartolomé de Aguilar de Codés

Cerramos el estudio del foco de Tierra Estella con la portada de la iglesia de San Bartolomé de Aguilar de Codés[249] que, aunque localizada dentro de la comarca, parece ajena a la órbita tanto del taller de Estella-Irache, como del de San Pedro de la Rúa-Palacio Real.

Su elemento más destacado es el tímpano que presenta un crismón, presidido por un *Agnus Dei* e inscrito en un clípeo, sostenido por sendos ángeles arrodillados, detrás de cada uno de los cuales hay una flor.

Quizás, lo más llamativo de este tímpano es la proliferación de inscripciones, hasta tres. Una se localiza en el libro abierto que sostiene el Cordero y se reduce a dos palabras: *Agnus Dei* –Cordero de Dios–. Otra cubre el medallón en que está enmarcado el crismón y recoge la frase: *Dignus est Agnus qui occisus est aperire (signacula eius et accip)ere virtutem, divitias, sapientiam, fortitudinem, honorem, benedictionem* –Digno es el Cordero que ha sido degollado de abrir los sellos

San Bartolomé de Aguilar de Codés, conjunto de la portada

y recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fuerza, el honor y la alabanza–, mezcla de dos versículos apocalípticos (Ap. 5, 9 y 12)[250]. La tercera, que recorre el dintel, es un salmo: *Introibo in domum tuam, Domine, adorabo ad templum sanctum tuum in timore tuo* (Salmos 5, 8) –Entraré en tu morada, Señor, y me prosternaré en tu santo templo, lleno de tu temor–.

Las dos primeras aclaran el programa iconográfico: las palabras *Agnus Dei* del libro que lleva el Cordero de Dios lo identifican como tal y la inscripción del crismón nos informa sobre la dignidad y prerrogativas del Cordero, siendo curioso que aluda a la de abrir los sellos, que conlleva previamente la de tomar el libro, pues lo que lleva el *Agnus Dei* no es –como ocurre en otras ocasiones: Irache, Eguiarte– la cruz sino el libro y, por añadidura, abierto. En cambio la tercera inscripción conecta con su lugar de localización –la puerta–, con la función de la misma –permitir la entrada a la iglesia–, con la liturgia celebrada en ella –ya que el versículo en cuestión se emplea en el Introito de la misa y, además, los temas del crismón y del Cordero entre ángeles son muy propios del mobiliario de altar– y, en última instancia, nos recuerda que el templo y su puerta son símbolo de la Jerusalén celestial –interpretación esta reforzada por la presencia del Cordero, que según el texto apocalíptico hace las veces de templo de la Jerusalén celestial (Ap. 21, 22), y de las dos flores, que aludirían a los jardines paradisíacos–[251].

En cuanto al programa iconográfico se ha señalado, a nuestro juicio acertadamente, su posible derivación del tímpano del Cordero de San Prudencio de Armentia, simplificándolo[252]. Dicho tímpano está dividido en dos registros: en el inferior una pareja de ángeles en vuelo sostienen un crismón inscrito en un clípeo y en el superior figura un *Agnus Dei* portando la cruz, enmarcado asimismo en un medallón, flanqueado por las figuras genuflexas de Isaías y San Juan Bautista, todo ello acompañado de múltiples inscripciones explicativas[253]. En Aguilar de Codés los dos registros se habrían sintetizado en uno, colocando el Cordero del superior sobre el crismón y suprimiendo las figuras de Isaías y San Juan Bautista, amén de otras modificacio-

nes menores, como la sustitución de la cruz del *Agnus Dei* por el libro y el cambio de la postura de los ángeles –que pasan a adoptar la posición genuflexa de Isaías y San Juan Bautista–. Además, las inscripciones se han modificado totalmente con relación a Armentia, adaptándolas al nuevo programa.

El tímpano está soportado por sendas ménsulas, una de ellas decorada con dos cabezas de león devorando una cabra, motivo que parece una abreviación del capitel del coro armentiense con dos leones de cuerpo entero devorando un cáprido[254], y la otra con dos bustos de toro.

La arquivolta de enmarque del tímpano, a su vez, está sostenida por dos columnas, culminadas en capiteles ornamentados: el izquierdo con dos aves con cola de reptil afrontadas y el derecho con dos águilas que clavan sus garras en un pájaro de menor tamaño. En este último el esquema compositivo se complica, pues los animales se oponen por el dorso y giran las cabezas hacia la espalda para enfrentarse. Ambos capiteles presentan un fondo de hojas de acanto de carácter muy decorativo, gracias al profuso empleo del trépano y al perlado de los nervios.



San Bartolomé de Aguilar de Codés, portada: ménsula con dos leones devorando una cabra

Curiosamente, en el aspecto formal la portada de Aguilar de Codés no se relaciona con Armentia sino con las esculturas del claustro de la catedral de Tudela, como ya vieron autores anteriores[255], especialmente de las alas meridional y occidental. La figura del *Agnus Dei* se parece mucho a las de los unicornios que decoran un capitel tudelano[256], los ángeles se asemejan –por el tipo de rostros, cabello, plegado y alas– a los del capitel de la Asunción de la Virgen[257], los leones de la ménsula a los del capitel del Señor de los animales[258] y los dos capiteles de aves a uno ornamentado también con pájaros afrontados sobre fondo de hojas[259], mientras que el decorativo tipo de hojas de los fondos de ambos –con sus contrastes de claroscuro, como consecuencia del empleo del trépano, y el perlado de los nervios– lo encontramos en numerosos capiteles del claustro tudelano, sobre todo de la panda occidental[260]. Parece posible que alguno de los integrantes del taller de Tudela y más probablemente de los que trabajaron en la última fase, en la que se ejecutó el ala oeste[261], haya realizado la portada de San Bartolomé de Aguilar de Codés.

Dicha vinculación nos proporciona un buen punto de referencia para establecer la cronología de esta portada, puesto que necesariamente ha de ser posterior a la escultura del claustro tudelano, que se ha fechado entre 1180 y fines del XII[262]. Como además se supone que el escultor de Aguilar de Codés intervino en la fase más tardía del citado claustro, habría que retrotraer la portada –como pronto– al 1200 o quizás a los primeros años del XIII. Esta datación no se contradice, esencialmente, con la atribuida a la arquitectura, pues se ha supuesto que la portada, muros perimetrales y ábside se estaban construyendo a fines del XII, terminándose la obra con su cubierta –derivada de Roncesvalles– ya avanzado el primer cuarto del XIII[263].



Tudela, catedral, claustro

El foco de Tudela

Al igual que Estella, la ciudad de Tudela se presenta como un centro muy activo con una pluralidad de canterías abiertas, entre las que sobresale la de la catedral, pero sin olvidar las de las iglesias de San Nicolás y la Magdalena.

La catedral de Tudela[264]

Este edificio cuenta con varias obras escultóricas importantes pertenecientes a esta etapa, destacando el claustro y las dos puertas del crucero[265].

La existencia del claustro[266] se explica porque, originariamente, Santa María de Tudela fue una colegiata atendida por canónigos, que vivían bajo la regla agustiniana, lo que implicó la construcción no sólo del claustro sino de varias dependencias conventuales, necesarias para el desarrollo de la vida en común. La temprana secularización del cabildo, en 1238, trajo consigo la desaparición de estas últimas, pero, por fortuna, el claustro se ha conservado.



Tudela, claustro de la catedral, relieve y capitel del pilar del ángulo sudeste: Pentecostés

Su ubicación resulta un tanto anómala, ya que se localiza al sur de la iglesia, pero en lugar de estar inmediato a ella –como cabría esperar– queda separado por una estancia intermedia. La fórmula arquitectónica, en cambio, es la habitual: cuatro galerías dispuestas en torno a un espacio rectangular, al que se abren por medio de arquerías de medio punto. Los arcos apean en la mayoría de los casos sobre columnas, alternativamente dobles y triples, pero en el centro de los lados y en los ángulos se recurre a soportes más voluminosos y complejos[267], a base de pilares con columnas adosadas, aunque ligeramente distintos en uno y otro caso. La escultura se localiza en las cestas que rematan estas columnas, si bien excepcionalmente el pilar del ángulo sudeste cuenta además con sendos relieves emplazados sobre las columnas. La cubierta actual, de madera, es fruto de una restauración realizada en 1941 y sustituyó a una de crucería del siglo XVI, sin que sepamos con seguridad cómo era la primitiva, aunque parece probable que fuera lignaria.

La rica temática[268] desarrollada en sus esculturas –fundamentalmente en los capiteles– sigue las pautas usuales de la época y obedece a un programa ordenado y coherente.

En las pandas norte y este encontramos temas evangélicos. Concretamente, en la septentrional episodios de la Infancia[269], Vida pública de Cristo e inicio de la Pasión. El recorrido de esta galería comienza en los capiteles del pilar del ángulo noroeste –al que corresponde el nº 1–[270] donde aparecen la Anunciación –muy destruida–, otra escena de identificación problemática –para unos autores sería la Visitación y para otros los pretendientes de la Virgen–[271] y la Natividad con Sueño de San José incluido[272]. En el capitel inmediato –el nº 2– se localizan el Anuncio a los Pastores, la Adoración de los Pastores y la Epifanía. En el siguiente –el nº 3– la Presentación en el Templo[273]. El nº 5 está ocupado por las Bodas de Caná. A continuación –en el nº 6– vemos la Predicación del Bautista y el Bautismo de Cristo, que marca el inicio de su Vida públi-



Tudela, claustro de la catedral, capitel del ala norte: la Adoración de los Pastores



Tudela, claustro de la catedral, capitel del ala oriental: Anástasis

ca[274]. En el nº 8 aparece la Resurrección de Lázaro[275] y en el inmediato –el nº 9– se ofrece la Entrada en Jerusalén.

El ala oriental, a partir del pilar nordeste, desarrolla el ciclo de la Pasión y Glorificación[276]. En el propio pilar nordeste –al que corresponde el nº 10– encontramos el conciliábulo de los sacerdotes y fariseos para matar a Jesús, el pacto de Judas con los fariseos[277], la Última Cena y el Lavatorio. En el soporte inmediato –el nº 11– se localiza el episodio de Cristo y los Apóstoles en el Huerto de Getsemaní. En el siguiente –el nº 12– puede verse el Beso de Judas, el arresto de Jesús y San Pedro cortando la oreja a Malco[278]. En el nº 14 figura la escena de la petición del cuerpo de Jesús a Pilato por Nicodemo y José de Arimatea, y el Entierro de Cristo. A continuación –en el capitel del soporte nº 15– aparecen los judíos pidiendo a Pilato una guardia para custodiar el Sepulcro de Cristo y el sellado del mismo. Vienen luego –en el nº 16– el Descenso al Limbo[279] y la Visita de las tres Marías al Sepulcro. En el inmediato –el nº 17– encontramos dos ángeles sentados sobre el Sepulcro vacío, las apariciones de Cristo a la Magdalena y a las tres Marías y la presunta aparición a Santiago. En el siguiente –el nº 18– se nos presenta el encuentro de Cristo con los peregrinos de Emaús y su reconocimiento al partir el pan[280]. El nº 20 ofrece la aparición de Cristo a los Apóstoles y la duda de Santo Tomás. En el nº 21 se ha representado el mandato apostólico. El ciclo culmina en el pilar del ángulo sudeste –el nº 22– con la Ascensión y Pentecostés[281].

A pesar de que –como dijimos– en líneas generales esta iconografía es la corriente, hay algunas escenas o detalles insólitos o peculiares que constituyen –al parecer– casos únicos dentro de la escultura románica hispana: la Adoración de los Pastores tratada como episodio independiente de la Natividad, el conciliábulo de los sacerdotes y fariseos para matar a Cristo, la petición de los judíos a Pilato de una guardia para custodiar el cuerpo de Cristo y el sellado de sepulcro[282]. En cuanto al ciclo de Pasión y Pascua se ha insistido además sobre la influencia del drama litúrgico en varias escenas: la petición del cuerpo de Cristo a Pilato por Nicodemo y José



Tudela, claustro de la catedral, capitel del ala oriental: sellado del Sepulcro de Cristo

Tudela, claustro de la catedral, capitel del ala meridional: los Apóstoles contemplando el Sepulcro de la Virgen, vacío tras su Ascensión

de Arimatea, el sellado del Sepulcro, las apariciones de Cristo tras su Resurrección, el encuentro con los discípulos de Emaús y la Ascensión[283].

La panda meridional supone un cambio temático, pues introduce episodios de la vida de la Virgen y de santos. El primer soporte a partir del ángulo sudeste –el nº 23– está consagrado a la iconografía mariana y nos ofrece el entierro de la Virgen, la Asunción y el Sepulcro vacío. El siguiente –el nº 24– inicia el ciclo hagiográfico[284], que se abre con la historia de la conversión de San Pablo, concretamente la caída de San Pablo y San Pablo ciego visitado por Ananías[285]. El nº 26 está dedicado a San Lorenzo, con los episodios del santo ante Decio y su martirio. En el inmediato –el nº 27– se ha representado el arresto y martirio de San Andrés[286]. Tenemos luego un capitel –el nº 29– consagrado a Santiago, con las escenas del santo ante Herodes Agripa, su decapitación y la traslación de su cuerpo a Compostela. Cierra el conjunto el capitel nº 30 centrado en el martirio de San Juan Bautista, en el que se ha figurado el banquete de Herodes, la danza de Salomé y la degollación de San Juan Bautista con el verdugo depositando la cabeza en la bandeja de Salomé.

La presencia de escenas relativas a la glorificación de María se explica perfectamente porque la colegiata estaba dedicada a ella y precisamente en el misterio de su Asunción[287]. En cuanto a los bienaventurados, todos mártires y representados –generalmente– en la escena de su martirio[288], se trata de santos hispanos muy populares y/o vinculados a localidades próximas –Santiago, San Lorenzo– o de santos de universal devoción –San Pablo, San Juan Bautista–. En cualquier caso son santos relativamente frecuentes en la escultura románica hispana y aun navarra[289].

A partir del pilar del ángulo sudoeste –el nº 31– y todo a lo largo de la galería occidental se produce una nueva mutación iconográfica, con aparición de temas decorativos –animales, vegetales– no vistos hasta el momento, que además pasan a predominar, y simbólicos –parábola del sembrador y de la cizaña, reprensión de Cristo a



Tudela, claustro de la catedral, capitel del ala occidental: la caridad de San Martín



Tudela, claustro de la catedral, capitel del ala norte: Resurección de Lázaro

los escribas y fariseos[290], David y los músicos, caridad de San Martín, y parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro–[291].

Desde el punto de vista formal estas esculturas presentan una serie de características bien definidas y muy interesantes.

Las figuras poseen un canon corto, con una cabeza grande en relación al cuerpo, que además es ancho y robusto. Sus posturas son variadas, pero con una huida deliberada del frontalismo y la rigidez, y una marcada preferencia por las posiciones de perfil o de tres cuartos e, incluso, por posturas atrevidas, todo ello dentro de una neta inclinación al naturalismo. Las actitudes de los personajes vienen determinadas por la acción y a través de ellas se pretende indicar de modo claro al espectador la naturaleza de la misma, para lo cual se recurre a una abundante gesticulación, que contribuye, a su vez, a la expresividad de las escenas; el resultado son unas escenas llenas de vida y a veces con presencia de rasgos anecdóticos. En el caso de los plegados de las telas se percibe una concepción barroca, patente en la multiplicación de los mismos, que convive con una cierta tendencia al naturalismo, visible en el tratamiento volumétrico y las formas adoptadas.

Respecto a la cuestión de la relación de la escultura con el marco arquitectónico, los capiteles tudelanos muestran una decidida inclinación a liberarse de esa sumisión al marco, que era una característica típica de la plástica del románico pleno; esto constituye precisamente uno de sus rasgos más progresistas, que comparte con otras realizaciones coetáneas. Los esquemas compositivos de las escenas son bastante libres y, en general, se evitan las composiciones simétricas o, al menos, la rigidez simétrica. En cuanto a la concepción espacial, en unos casos se define el espacio mediante la utilización de elementos contextualizadores, mientras que en otras ocasiones entra en juego un cierto ilusionismo espacial, conseguido gracias a la colocación de las figuras en distintos planos de profundidad.

En suma, se trata de una escultura avanzada, que abandona los convencionalismos y la abstracción románica en pro de un cierto naturalismo, en sintonía con las corrientes más progresistas de la plástica contemporánea.

Por lo demás, todos los elementos escultóricos del claustro tudelano parecen básicamente obra de un solo taller, integrado por un maestro principal y varios discípulos, como se deduce de la existencia de una concepción escultórica úni-

ca –impuesta por el maestro– junto a diferencias de calidad –debidas al distinto grado de habilidad de los discípulos–. Se aprecia, sin embargo, una cierta evolución, en la que cabe distinguir hasta tres fases.

En la primera debió ejecutarse el ala norte –excepto el pilar noroeste– bajo la dirección del maestro principal, quien impuso unas características formales muy similares para todo el conjunto. Con todo, se percibe la existencia de diferencias cualitativas, con la consiguiente convivencia de capiteles excelentes –Bodas de Caná, Resurrección de Lázaro–, atribuibles al maestro, con otros de nivel más variable, debidos a los seguidores. El escultor principal de esta etapa intervino también en San Nicolás, como tendremos ocasión de ver.

En un segundo momento se hicieron las galerías oriental y meridional, pero para entonces el maestro principal había desaparecido, provocando que, aunque se mantenga el concepto formal de la fase anterior –tomado como modelo–, se detecten ciertas disparidades. Cualitativamente siguen alternando capiteles buenos –el dedicado a Santiago– con otros medianos e incluso mediocres.



Tudela, claustro de la catedral, capitel del ala meridional: traslación del cuerpo de Santiago desde Jerusalén a Compostela

Finalmente, en la tercera etapa se realizó la panda occidental –incluido el pilar del ángulo noroeste–, en la que se nota un cambio mayor respecto a las precedentes, debido a que, si bien continúa trabajando el taller anterior, hace su aparición un nuevo maestro con discípulos propios. Las novedades se perciben sobre todo en el aspecto temático –con predominio de los motivos decorativos–, pero también en el formal –con la introducción de un nuevo tipo de vegetal– y cualitativo –con un notorio descenso de nivel–.

En cuanto a la filiación[292], recientemente se ha insinuado que la escultura del claustro catedralicio deriva del taller mateano del Pórtico de la Gloria, pues es muy posible que el tantas veces aludido maestro principal pueda identificarse con el autor del capitel de las Tentaciones de Cristo que corona el parteluz que soporta el tímpano del Pórtico de la Gloria[293]. Tras haber intervenido en este capitel y algunos otros, este artífice habría abandonado Compostela trasladándose a Tudela, donde trabajó simultáneamente en la primera fase del claustro catedralicio y en las esculturas de la iglesia de San Nicolás[294], que están íntimamente relacionadas, como veremos más adelante.

La misma autora[295] ha señalado las estrechas similitudes formales existentes entre la escultura de la etapa inicial del claustro catedralicio –capiteles del ala norte– y de la iglesia de San Nicolás, por una parte, y la decoración escultórica del interior del ábside de la seo de Zaragoza, por otra. A partir de ahí deduce que hubo un trasvase de artífices entre las canterías tudelanas y la zaragozana, aunque sin llegar a pronunciarse sobre a cuál corresponde la prioridad y sugiriendo incluso una posible simultaneidad. Personalmente, creo que las mejores piezas tudelanas –capiteles de las Bodas de Caná y de la Resurrección de Lázaro, tímpano de San Nicolás– tienen un calidad superior a la de la plástica zaragozana, lo que me inclina a considerarlas anteriores.

Esta especialista sostiene también que el maestro principal de la primera fase del claustro tudelano abandonó pronto la cantería catedralicia, tras haber efectuado sólo unos pocos de los mejores capiteles de la panda septentrional –Resurrección de Lázaro, Bodas de Caná–, aunque dejando discípulos cualificados que prolongaron



Tudela, claustro de la catedral, capitel del ala septentrional: las Bodas de Caná

su forma de hacer, para pasar a trabajar en la de San Nicolás[296]. Ahora bien, dada la superior importancia institucional y el mayor volumen de obra de la iglesia de Santa María con respecto a la de San Nicolás[297], semejante proceso no parece muy lógico. Resulta mucho más verosímil que simultaneara la intervención en ambos edificios[298]. Algo parecido debió de ocurrir con respecto a la realización de algunos capiteles de la galería occidental del claustro –los que más se apartan de la tónica general–, que guardan bastante semejanza con las esculturas de San Nicolás aunque su calidad sea inferior, por lo que los atribuye a miembros poco cualificados de su taller, que tras haber trabajado en él pasaron a la colegiata[299]. También aquí habría que pensar más bien en una simultaneidad. En cualquier caso, lo que queda claro es la íntima relación –identidad de talleres en realidad– entre ambas realizaciones escultóricas tudelanas, claustro catedralicio y tímpano de San Nicolás.

Pasando a la cuestión cronológica, últimamente se ha sostenido que toda una serie de compras efectuadas por el cabildo entre 1168 y c. 1173 debían de estar destinadas a preparar el solar del nuevo claustro –y sus dependencias–[300]. Las obras se habrían iniciado poco después, en torno a 1180, estarían en plena actividad en 1186 –año en que se fecha la primera donación específica para la obra del claustro de que se tiene noticia–[301], hallándose terminadas para el año 1200 –momento en que se datan una serie de esculturas de la propia catedral y de la iglesia de la Magdalena, en las que se detecta la influencia del claustro catedralicio–[302], límite confirmado por la existencia en los muros del mismo de un epitafio funerario fechado en 1203[303].

Esta cronología se acomoda bien con la presunta identificación del maestro principal e iniciador del taller claustral tudelano con el artífice del capitel de las Tentaciones del Pórtico de la Gloria. Este capitel obviamente ha de ser anterior a la colocación de los dinteles del Pórtico en 1188 y puede que bastante anterior, ya que podía estar preparado con antelación respecto al montaje[304]. Además, a partir de ahí la huella de su autor desaparece del Pórtico y de hecho no se detecta ya en el tímpano y partes altas. Por ello puede plantearse la posibilidad de que antes de 1188, quizás bastante antes, este escultor se hubiera trasladado a Tudela[305].

También concuerda con la supuesta derivación de la decoración escultórica del interior del ábside de la catedral de Zaragoza del taller del claustro tudelano. La escultura zaragozana se ha datado entre 1184 y 1188[306], poniéndola en relación con una donación del presunto iniciador de la seo Pedro Tarroja[307] –que necesariamente ha de ser anterior a 1184, año de su fallecimiento– para la reconstrucción del templo, confirmada por Clemente III en 1188[308]. Ahora bien, aunque don Pedro hubiera comenzado la catedral y hubiera hecho una donación al efecto, es evidente que las obras continuaron tras su muerte, como demuestra precisamente la petición de la citada confirmación de las donaciones otorgadas por él para la reedificación de la seo hecha por el cabildo zaragozano a Clemente III en 1188, que de lo contrario no tendría sentido. Admitido esto, nada hay que pruebe que la parte del ábside central donde están las esculturas es de tiempos de Tarroja y no posterior[309], pues de hecho el proceso constructivo de la catedral zaragozana se caracterizó siempre por su lento avance. Cabe incluso la posibilidad de fecharlas en torno a ese año 1188, en que se pide la significativa confirmación de las donaciones, que probablemente



Tudela, claustro de la catedral, capitel y el relieve del ángulo sudeste: la Ascensión

hay que relacionar con un intento de impulsar las obras. A la luz de esta hipótesis, da la impresión que el maestro principal e iniciador del claustro tudelano –que simultáneamente debía de trabajar en San Nicolás–, al poco tiempo de comenzarse el claustro y tras haber ejecutado algunos de los mejores capiteles –Resurrección de Lázaro, Bodas de Caná–, se habría marchado a Zaragoza[310], atraído quizás por el mayor rango del templo zaragozano.

Por lo que se refiere a las puertas del crucero, la meridional[311] está constituida por tres arquivoltas de arco de medio punto –decoradas con motivos vegetales y geométricos–, sustentadas a cada lado por otras tantas columnas rematadas por capiteles, careciendo de tímpano.

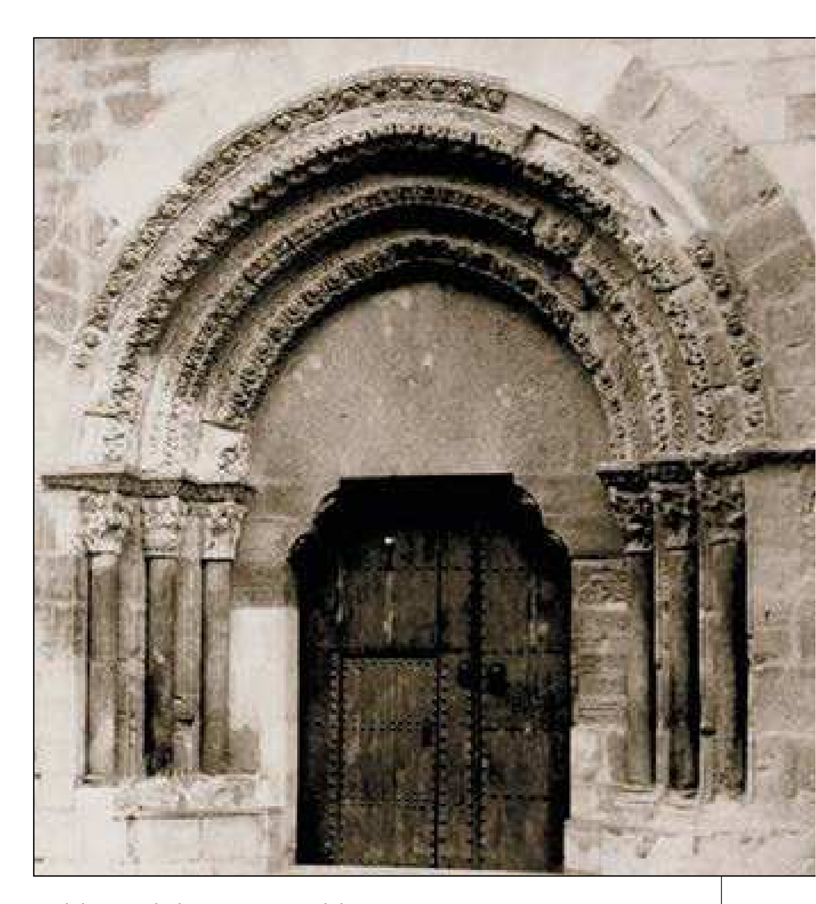
Lo más interesante son los capiteles, que relatan distintos episodios de la historia de San Pedro, tomados de los Evangelios y los Hechos de los Apóstoles. A la izquierda encontramos la entrega de las llaves y la nueva ley a San Pedro y San Pablo, el banquete en casa de Simón –con la pecadora ungiendo los pies de Cristo– y San Pedro caminando sobre las aguas. A la derecha figura la curación del paralítico del templo por San Pedro, la subsiguiente predicación del santo y el arresto de San Pedro y San Juan por orden de los sacerdotes.



Tudela, catedral, puerta meridional del crucero, capiteles del lado derecho: escenas de la vida de San Pedro

Su realización se atribuye a escultores que se formaron en el claustro, pero más bien en la última época, y prolongan sus formas. De acuerdo con esto se consideran coetáneos de la fase más avanzada del claustro y se datan hacia 1190-1195.

La puerta norte[312] repite la estructura de la meridional, pero las arquivoltas son de arco apuntado –indicio de una mayor modernidad– y posee tímpano, aunque liso.



Tudela, catedral, puerta norte del crucero, conjunto



Tudela, catedral, puerta norte del crucero, capiteles del lado izquierdo: escenas de la vida de San Juan Bautista

Sus capiteles desarrollan también una temática hagiográfica. Los de la izquierda están dedicados a San Juan Bautista con las escenas del Bautismo de Cristo, banquete de Herodes –incluida la imprescindible danza de Salomé– y ejecución del Bautista. Los de la derecha representan episodios de la vida de San Martín de Tours: San Martín dando la mitad de su capa a un pobre, la aparición de Cristo al santo y un milagro de San Martín. Respecto a este último ciclo hay que recordar el frecuente recurso a la escena de la caridad de San Martín en las portadas de las iglesias, destinado a estimular la generosidad de los fieles hacia los pobres que solían colocarse allí.



Tudela, catedral, puerta norte del crucero: la caridad de San Martín

Todos ellos parecen obra de un único taller, formado posiblemente en el claustro –pues de hecho todos los capiteles, salvo uno, tienen su equivalente en él–, si bien a los influjos claustrales se añaden otros nuevos procedentes del Primer Gótico francés, que les confieren características diferentes, más gotizantes. Cronológicamente, tienen que ser posteriores a la panda occidental del claustro, en cuyos capiteles se inspiran, pudiendo fecharse en torno al 1200-1204.

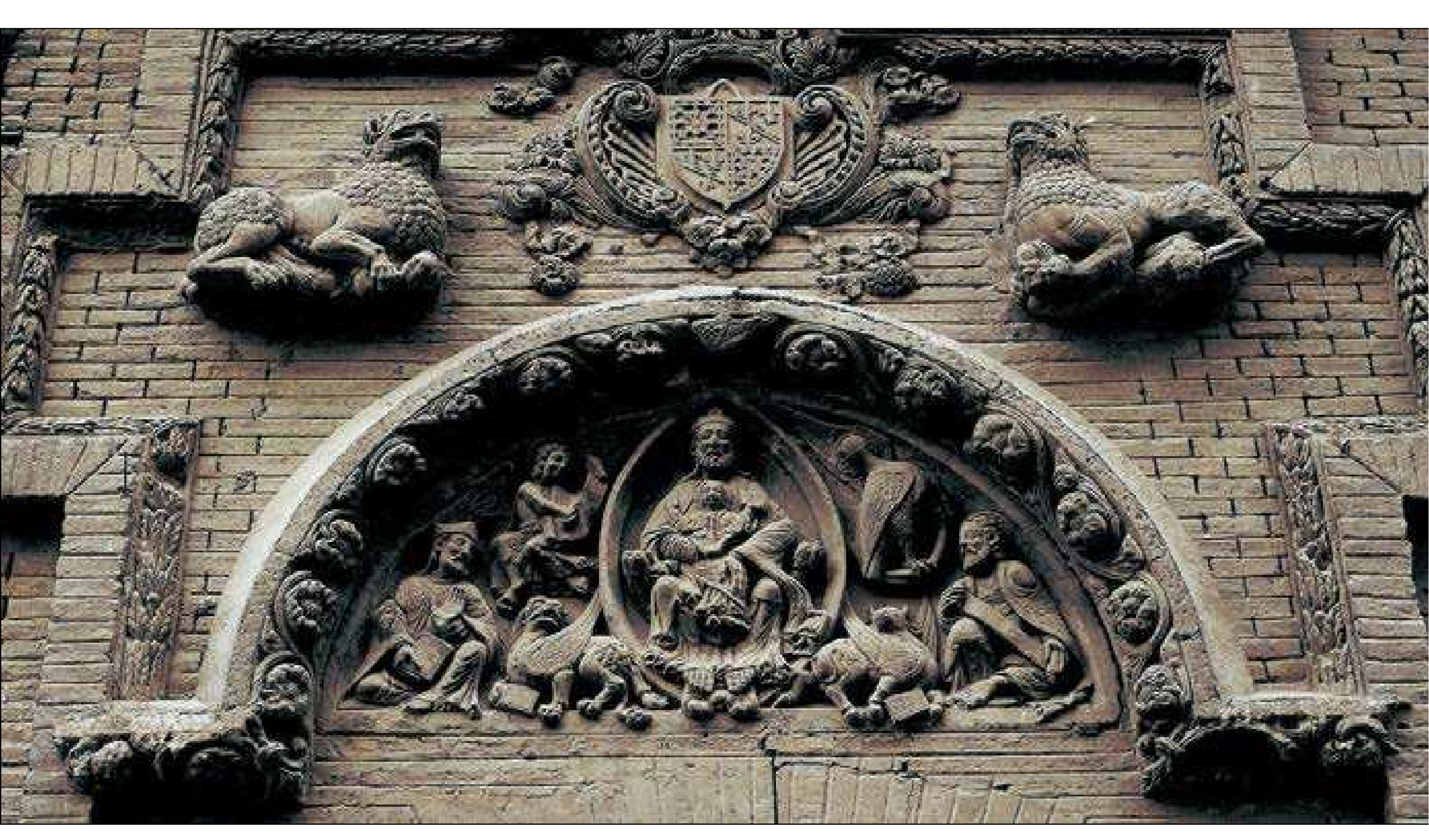
El mismo taller realizó los canecillos de los aleros de la fachada occidental[313], tanto del que corona la portada como de los fragmentos reaprovechados en las enjutas. Ofrecen una variada temática: figuras humanas, animales monstruosos y, en menor grado, motivos vegetales. Se han datado hacia 1204, quizás algo antes.

San Nicolás

Esta iglesia fue reedificada en el siglo XVIII, pero en la reconstrucción se reaprovecharon algunos restos de época románica, como el tímpano y las figuras de leones andrófagos que lo flanquean[314].

El tímpano está presidido por una Trinidad del tipo *Paternitas,* compuesta por Dios Padre llevando a su Hijo –representado como un niño– en el regazo y sobre ambos la paloma del Espíritu Santo. A los lados, flanqueándola, se sitúa el Tetramorfos. Cierran el conjunto las figuras de San Nicolás, titular de la iglesia, y otra no identificada con seguridad, quizás David.

La Trinidad *Paternitas* supone una fórmula iconográfica bastante insólita, de la que prácticamente sólo se localizan ejemplos en el arte hispano de la segunda mitad del XII[315]. Además de



Tudela, San Nicolás, tímpano y leones andrófagos

éste, encontramos otros casos en el capitel del mainel del Pórtico de la Gloria de Santiago, en el pilar sudoeste de Silos –obra del segundo taller– y en el tímpano de Santo Domingo de Soria. En cuanto a la adición de figuras de santos en los extremos del tímpano es un rasgo tardío y propio al parecer de la Penísula Ibérica, que se daba también en Santo Domingo de Soria.

Respecto a la filiación[316], dada la identidad de artífices existente entre la escultura de San Nicolás y la del claustro catedralicio, lo expuesto a propósito de éste es, igualmente, válido para la escultura de San Nicolás. A ello habría que añadir las coincidencias iconográficas con Santo Domingo de Soria, ya señaladas[317].

Por nuestra parte nos preguntamos si no habría que replantear la cuestión de la posible influencia silense, mencionada pero no desarrollada por autores anteriores[318]. Efectivamente, algunos detalles avalan lo acertado de esta teoría. En primer lugar la introducción de personajes secundarios en los extremos del tímpano, pues últimamente se ha planteado la hipótesis de que esta particularidad se hubiera originado en el desaparecido tímpano de la puerta exterior del pórtico norte de Silos, de donde la habrían tomado tanto San Nicolás de Tudela como Santo Domingo de Soria[319]. En segundo lugar la iconografía de la Trinidad *Paternitas,* ya que podría asimismo inspirarse en obras silenses, bien en el relieve del pilar sudoeste del claustro[320], bien en una presunta Trinidad que presidiera el tímpano citado, aunque en este caso es preciso tener en cuenta también sus concomitancias con el ejemplo compostelano. Por último hay que recordar las notables coincidencias apreciables entre los tímpanos de San Nicolás de Tudela y Santo Domingo de Soria, que se han explicado por la existencia de un modelo común[321], pues, reconocido el innegable influjo de la escultura de Silos sobre la portada soriana, cabe en buena lógica preguntarse si este prototipo común no pudo ser precisamente silense.



Tudela, la Magdalena, capitel del interior: el diablo aconsejando a Herodes la Matanza de los Inocentes

La Magdalena

En esta iglesia hay que distinguir tres grupos de esculturas, atribuidos a tres diferentes talleres: los capiteles del interior, la puerta occidental y los modillones.

Los primeros, excepto algunos decorados con hojas, desarrollan temas narrativos evangélicos. Casi todos corresponden al ciclo de Infancia[322], del que aparecen la Anunciación y Visitación –muy deterioradas–, la Natividad y el Anuncio a los Pastores –los dos en el mismo capitel–, la Epifanía, la Presentación en el Templo, la Matanza de los Inocentes –con la particularidad de la introducción de la figura del diablo aconsejando a Herodes[323]– y la Huida a Egipto –con el infrecuente detalle de que la Virgen aparezca amamantando al Niño–. Excepcionalmente, uno cuenta un episodio de la Vida Pública, las Bodas de Caná. En la mayoría de los casos su iconografía se inspira en sus equivalentes del ala norte del claustro catedralicio tudelano.

Formalmente[324] han sido puestos asimismo en relación con los capiteles de esta galería claustral, señalando la existencia de numerosas coincidencias entre unos y otros, pero también se han advertido diferencias, por lo que para unos autores serían obra del mismo taller, en el que se integrarían varios escultores, y para otros habrían sido realizados por un taller muy relacionado con el del claustro, pero no el mismo[325].



Tudela, la Magdalena, capitel del interior: la Huida a Egipto

Por su parte la puerta occidental presenta una estructura de arco de medio punto, que se descompone en cuatro arquivoltas y un guardalluvias, que enmarcan un tímpano, apeadas en columnas con sus correspondientes capiteles. Todos estos elementos se cubren con una escultura en ocasiones de carácter narrativo y en otras puramente ornamental.

Respecto a la iconografía[326], dos de los capiteles son decorativos, a base de hojas, pero el resto son historiados, representando la ascensión de Alejandro Magno a los cielos –imagen de la soberbia–[327], las tres Tentaciones de Cristo[328] –cada una en un capitel– y Daniel entre los leones. El tímpano, por su parte, está presidido por la *Maiestas Domini* –inscrita en una mandorla cuadrilobulada como la de San Miguel de Estella– flanqueada por el Tetramorfos, es decir, el tema de la Segunda Venida, al que se han incorporado



Tudela, la Magdalena, conjunto de la portada

sendas figuras femeninas arrodilladas, que cierran el conjunto. La de la derecha tiene al lado un Sepulcro, lo que permite identificarla como la Magdalena, titular de la iglesia, en tanto que la personalidad de la de la izquierda no está tan clara, aunque quizás sea su hermana Marta[329].

En cuanto a las arquivoltas, la interior ofrece una temática historiada: con el episodio de la Anunciación en el centro, integrado por la figura de la Virgen sedente, el ángel Gabriel genuflexo ofreciéndole una corona y la paloma del Espíritu Santo, flanqueado por seis personajes masculinos sedentes a cada lado, que pueden identificarse como profetas los de la derecha –debido a la presencia entre ellos de Moisés con su característico atributo de las Tablas de la Ley– y apóstoles los de la izquierda –ya que uno de ellos porta las llaves que permiten reconocerlo como San Pedro–.

La escena de la Anunciación muestra algunos rasgos peculiares que apuntan además hacia una cronología tardía. Concretamente la presencia de la paloma, elemento introducido a fines del XII-comienzos del XIII, que denota que se trata no del simple anuncio de la Encarnación sino de la Encarnación misma; la postura genuflexa del ángel, indicio del cambio de consideración de la figura de la Virgen a fines del XII-principios del XIII y del correspondiente despegue del culto mariano, que hace posible la atribución a María de un rango superior al del mensajero angélico; y la introducción de la corona, que supone la fusión de la Anunciación con el tema ya gótico de la Coronación. Es posible que los dos últimos elementos estén tomados del relieve del mismo tema del claustro silense. En conjunto esta arquivolta aludiría a la Redención. Como ya dijimos, la Anunciación debe interpretarse como Encarnación y, por tanto, como arranque de la Redención, mientras que los profetas simbolizarían el anuncio de la Redención en el Antiguo Testamento y los apóstoles su realización y universalización.





Tudela, la Magdalena, modillones del alero occidental: costurera, cantero y escriba

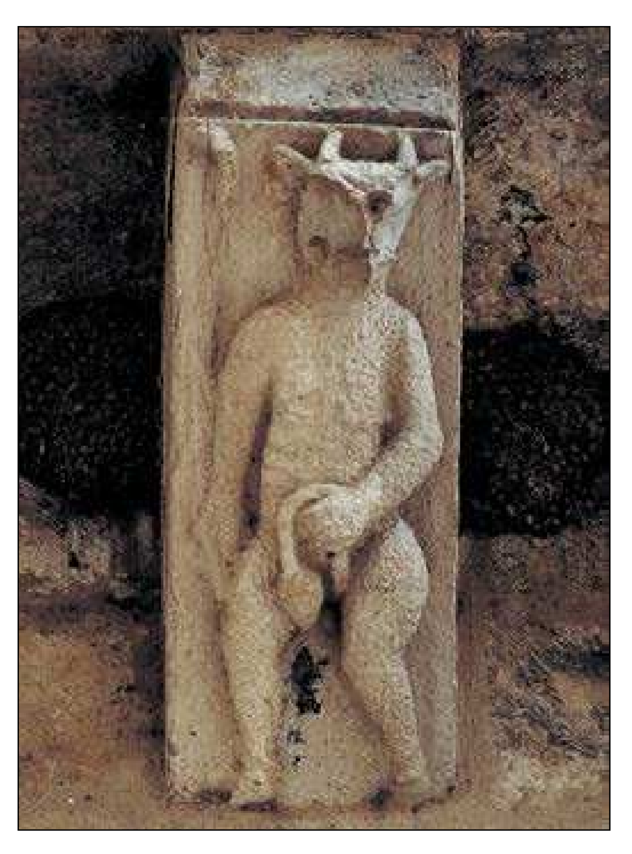
Las dos arquivoltas inmediatas están decoradas la una con arpías y la otra con ciervos, unas y otros enfrentados por parejas y envueltos en follaje que, aunque lejanamente, acusan la impronta silense[330]. Ambas tienen un significado negativo: los ciervos simbolizarían las almas enredadas por el pecado, en tanto que las arpías podrían interpretarse en el mismo sentido o como una personificación del mal. La arquivolta más exterior presenta una decoración de hojas de valor puramente ornamental.

Formalmente, las esculturas de esta puerta occidental se diferencian claramente de las del interior, pues, por un lado, resultan más toscas y, por otro, acusan una estética más avanzada, más cercana al gótico[331]. Respecto a su filiación, se ha puesto de manifiesto la existencia de una clara influencia de otras canterías tudelanas, como la del claustro catedralicio en sus dos últimas fases –es decir, de las alas este, sur y oeste– y la de San Nicolás, cuyo tímpano sirvió de modelo compositivo para el mismo elemento de la Magdalena, como se advierte especialmente en la introducción de las figuras en los extremos[332].

Finalmente, tenemos los modillones[333], aunque no constituyen un conjunto homogéneo.

Iconográficamente los más interesantes son los del alero occidental, que ofrecen un ciclo de oficios[334]: de izquierda a derecha, encontramos dos representaciones de oficios relacionados con la cría de ganado, una costurera cosiendo, un labrador provisto de hoz podando una viña, un escriba instalado ante una mesa en la que ha depositado el libro, un tallista de piedras con sus herramientas de trabajo, un músico tocando la flauta, una bailarina –muy perdida– y un panadero amasando. Curiosamente, asociado a este ciclo de oficios aparece un modillón con la representación del diablo[335].

Se trata de una temática no única, pero sí poco frecuente en el románico, y que además en Tudela tiene una interpretación particular. Los oficios se habían dado con anterioridad en Navarra en las arquivoltas de la portada de Santa María de Sangüesa[336], pero allí –a diferencia del caso tudelano– no constituyen un programa claro y único, pues están mezclados con otros te-



Tudela, la Magdalena, canecillo del alero occidental: el diablo

mas e incluidos en un conjunto bastante confuso. Fuera ya de Navarra, se conocen ejemplos tardíos de ciclos de oficios con carácter unitario y coherente, como los de las arquivoltas de Santiago de Carrión de los Condes y Arenillas de San Pelayo (Palencia). Difieren, sin embargo, del ejemplo tudelano, porque los oficios representados son, en general, distintos y por la asociación de la figura del diablo, que da al conjunto una significación negativa.

Colocando todas estas profesiones bajo la égida diabólica, el artista quiere dar a entender que el trabajo, en todas sus manifestaciones, es una consecuencia del triunfo de Satanás, es decir, del Pecado Original, y uno de los castigos con que se vio afligido el hombre tras la expulsión del Paraíso. Para reforzar esta lectura negativa sitúa entre los oficios al músico y la danzarina, cuya valoración por la Iglesia era mala. Esta interpretación negativa de las esculturas de la Magdalena de Tudela concuerda además con la mentalidad de la Iglesia en este momento con respecto a los oficios

artesanales, algo que cambiará con el gótico, lo que a su vez hará posible las representaciones de ciclos de oficios con carácter positivo.

Desde el punto de vista formal parecen derivados de los canecillos del alero de la puerta principal de la catedral tudelana.

Cronológicamente, las esculturas de la Magdalena se fechan a fines del XII-principios del XIII. Concretamente, las del interior, las más tempranas, se datan hacia 1185-1190, las de la puerta oeste en torno 1200 y los modillones hacia 1205-1210[337].

Notas

1 Al hablar de fachadas monumentales nos referimos no a fachadas organizadas, que eso sí existe en algunos monasterios cistercienses navarros, sino a fachadas con escultura monumental.

En cuanto a las portadas de estos monasterios su único elemento esculpido son los capiteles –que, en general, ofrecen además una ornamentación exclusivamente vegetal y esquematizada–, ya que las arquivoltas no presentan decoración y el tímpano no se emplea. A este respecto y para evitar confusiones en los lectores, conviene advertir que la portada del monasterio de La Oliva, que cuenta con una decoración escultórica relativamente profusa, corresponde al Gótico.

2 Véase en esta misma obra, capítulo 7, "Santa Mª la Real de Iranzu".

3 En el caso de La Oliva en el cuerpo de naves de la iglesia, en el de Fitero en la portada –véase cap. 7 de esta misma obra– y en el de Iranzu en el ala norte del claustro –MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa–.

4 Véase en esta misma obra capítulo 7.

5 En La Oliva en la nave central –véase en cap. 7 de esta misma obra– y en Iranzu en el ala norte del claustro –MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa–.

6 Véase en esta misma obra, cap. 7, "Los palacios de Pamplona y Estella".

7 Es posible que un edificio de la etapa precedente, la catedral románica de Pamplona, fuera comparable en estos aspectos a los monumentos de este período e, incluso, cabe la posibilidad de que algunos de los temas que citamos como surgidos ahora estuvieran ya presentes en la seo pamplonesa, pero, dada la desaparición del edificio y los escasos restos conservados, no podemos afirmar nada con seguridad. De cualquier manera sería un caso aislado dentro de su período.

8 Es posible que hubiera alguna *Maiestas* con Tetramorfos o flanqueada por ángeles en el período anterior en la catedral de Pamplona, pero en todo caso emplazada en un capitel, no en frisos o tímpanos, como ocurre en este período en los ejemplos citados.

9 Este carácter sincretista de la escultura románica navarra se pone especialmente de manifiesto en AZCÁRATE, 1976, 131-150, sobre todo 136-138. El propio título del artículo es muy expresivo en este sentido: "Sincretismo en la escultura románica en Navarra".

10 En este caso es posible, sin embargo, que se trate de un miembro de una familia originaria de Logroño, pero asentada desde tiempo atrás en Estella, como veremos al tratar de esta obra.

11 Sobre esta portada en su conjunto pueden consultarse PORTER, 1929, II, 43-45; GAYA-GUDIOL, 1948, 156; URANGA, 1951, 1-15; MILTON, 1959, 139-186; CROZET, 1968, 51 y 1969, 47-55; URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, III, 12-24; MELERO, 1992b, 15-18, y ARAGONÉS, 1994b, 68-73. Hemos seleccionado únicamente aquellas publicaciones que resultan más válidas, pues si bien existen otros autores que se han ocupado de esta portada no aportan nada sustancialmente nuevo con respecto a los citados o contienen demasiados errores,

por lo que hemos considerado preferible no mencionarlos, aunque si en algún punto concreto ofrecen alguna innovación o aportación válida se citan al tratar del mismo. A través de los trabajos citados puede el lector acceder a una bibliografía mas exhaustiva si lo desea.

Además de estas publicaciones, que tratan la portada en conjunto, existen otros trabajos que se centran en elementos o aspectos concretos y que se mencionarán al hablar de los mismos.

Estas mismas normas serán seguidas a lo largo de todo el capítulo.

12 Sobre la identificación de las figuras y escenas del conjunto de la portada, MILTON, 1959, 145-181, y CROZET, 1968, 51 y 1969, 48-53, donde se corrigen algunos errores de MILTON. También MELERO, 1992b, 17, donde además se señalan las líneas generales del programa.

13 Sobre la iconografía de las escenas de Infancia, QUINTANA, 1987, 274-275. En cuanto al Juicio de Salomón hay que indicar que algunos autores habían identificado erróneamente esta escena como una Circuncisión o una Matanza de los Inocentes.

14 Algunos autores identificaron erróneamente esta figura de ahorcado con el protagonista del conocido milagro de Santo Domingo de la Calzada, en el que el santo salva a un joven peregrino, falsamente acusado, que había sido condenado a la horca. Sobre esta figura, en concreto sobre la representación demoniaca que le acompaña y su carácter de símbolo de la avaricia: ARAGONÉS, 1996a, 44-45 y 160-161.

15 MARIÑO, 1989, 31-43, especialmente 31-32.

16 Curiosamente, si nos atenemos a las identificaciones de las tres Marías proporcionadas por las inscripciones no aludirían a la Resurrección de Cristo a través del episodio de la Visita al Sepulcro, como suele ser usual –San Miguel de Estella– y como podría pensarse en principio, sino a través de las apariciones de Cristo tras su Resurrección. Efectivamente, las tres Marías que visitan el Sepulcro son María Magdalena, María la de Santiago y Salomé –Mc. 16, 1–, y no figura entre ellas la Madre de Cristo. Por el contrario, en el caso de las apariciones se supone que Cristo se apareció a su Madre –episodio no recogido por los Evangelios canónicos sino tomado de textos patrísticos– y también a dos de las Marías, María Magdalena y la otra María –Mt. 28, 9–, que son precisamente las tres Marías que aparecen aquí. Ahora bien, si a través de la estatua de María, Madre de Cristo, se quiere aludir a la aparición de Cristo a la Virgen tras su Resurrección, se trataría –aunque no de modo expreso– de una representación del tema anterior a las conocidas hasta el momento, pues se supone que las más antiguas son del siglo XIV –REAU, 1957, II/2, 554-556–.

Es posible que la inclusión de la Virgen, tanto aquí como en el tímpano, se deba al deseo de destacarla de modo especial, debido a su carácter de titular de la iglesia –algo similar a lo que ocurre con los relieves laterales de la portada de San Miguel, dedicados al arcángel, también titular del templo–, pues de hecho en ambos casos ocupa la posición central y además va coronada, lo que en la Virgen entronizada es normal, pero quizás no tanto en la estatua columna de las jambas.

17 Sobre la iconografía de esta escena, ARAGONÉS, 1996a, 55-58.

18 ARAGONÉS, 1996a, 114.

19 Sobre estas representaciones pecaminosas de la portada sangüesina, ARAGONÉS, 1996a, 141, 156 y 162.

20 ARAGONÉS, 1993, 263-265.

21 Sobre estas representaciones pecaminosas, ARAGONÉS, 1996a, 141 y 177.

22 El primero en proponer esta identificación fue Anderson, aunque no hemos podido consultar su obra directamente sino que la hemos conocido a través de una cita de PORTER, 1929, II, 45, que acepta sus tesis, al igual que MILTON, 1959, 166-170. Esta teoría será recogida y desarrollada monográficamente por SERNA, 1976, 399-418, quien llega a identificar no sólo estas figuras sino varias más de las enjutas con episodios de la saga de Sigurd.

23 CROZET, 1969, 52, y YARZA, 1980, 178-179.

24 Aunque sin una total seguridad, nos inclinamos a pensar que no intervinieron básicamente más que estos dos talleres, pues, a nuestro juicio, prácticamente todas las piezas pueden vincularse bastante bien a uno u otro, como veremos a continuación. En este sentido creemos que los maestros analizados por MILTON, 1959, 182-183 –maestro de los grandes Tetramorfos, maestro lombardo, maestro de los paños mojados y maestro de las grandes manos– no son más que seguidores de Leodegario. Por esta razón –o sea, la derivación de Leodegario– y por las diferencias de orden formal, no creemos que el llamado maestro de los grandes Tetramorfos pueda identificarse con el autor de las esculturas de las partes altas de Artaiz, como se ha dicho –MELERO, 1992b, 18–; en realidad, el autor de estas esculturas procede de Leire.

Si hubiéramos de admitir la intervención de algún otro taller o, al menos, de un artista notable distinto de Leodegario y del denominado “taller de San Juan de la Peña”, sería el autor de las figuras del Sueño de San José, la Visitación y la Matanza de los Inocentes, que nos parecen de excelente calidad. Con todo es posible que se puedan vincular al propio Leodegario, pues su estilo no parece demasiado lejano al de las estatuas-columnas. Desgraciadamente, la diferencia de formato y el mal estado de varias de estas esculturas dificultan la comparación e impiden pronunciarse con seguridad.

25 La atribución de todas las esculturas de la puerta –jambas, arquivoltas y tímpano– a Leodegario –no exactamente al taller– aparece implícita en GUDIOL-GAYA, 1948, 156, y de modo explícito en URANGA, 1951, 13. En cuanto a las esculturas de las enjutas, los especialistas que más se aproximaron a la verdad fueron –a nuestro juicio– GUDIOL-GAYA, 1948, 156, quienes vincularon una parte a Leodegario, atribuyendo el resto al maestro de San Juan de la Peña, aunque sin especificar cuáles eran de uno y cuáles de otro. Curiosamente los autores posteriores se apartaron de las tesis de GUDIOL-GAYA y complicaron extraordinariamente la cuestión, distinguiendo una pluralidad de manos: URANGA, 1951, 14, y sobre todo MILTON, 1959, 182-183. En nuestra opinión está claro el parentesco entre estas piezas incrustadas en las enjutas y las esculturas de las arquivoltas y el tímpano y aun las estatuas-columnas, o sea, las obras atribuidas tradicionalmente a Leodegario y su taller. Efectivamente, la representación de la lujuria se asemeja mucho a una de las lujuriosas de las arquivoltas –la que es mordida en los pechos por una serpiente y un sapo–. En el caso del Pecado Original, la barba y el bigote de Adán resultan muy similares a los de algunos de los Apóstoles del dintel –segundo y sexto comenzando por la izquierda– o a los de un herrero de las arquivoltas. Los

luchadores ostentan el mismo tipo de rostros y peinados que una figura de halconero también en las arquivoltas. La cabeza del presunto herrero Regín –que ya fue atribuido a Leodegario por PORTER, 1929, II, 45– se parece mucho a la de uno de los zapateros de las arquivoltas. Los temas animalísticos, Tetramorfos incluido, así como el caballo que monta el caballero victorioso, se asemejan bastante a los animales que portan algunas de las figuras de las arquivoltas, además el caballo en concreto resulta idéntico al que monta uno de los Magos del capitel del viaje de los Magos del interior de la iglesia, atribuido al taller de Leodegario. A mayor abundamiento, el tratamiento de las alas de los Tetramorfos es igual al de las alas del ángel de la Anunciación de un capitel de San Martín de Uncastillo, atribuido también al taller de Leodegario, y los rizos de la melena del león de San Marcos resultan muy similares a los bucles del cabello y barba de uno de los Apóstoles de dicha iglesia. Las figuras de las tres Marías del contrafuerte derecho –algunas de las cuales están incrustadas en nichos– se parecen a las propias estatuas-columnas y a las figuras del dintel. Incluso las amaneradas figuras de la parte superior del contrafuerte derecho se nos presentan como una versión estereotipada de los Apóstoles del dintel. Ciertamente, no parece que ninguna de estas obras sea de la mano del propio Leodegario, quizás con la excepción de las Marías del contrafuerte derecho, pues son de calidad muy inferior a las estatuas-columnas, consideradas como su realización personal.

26 La vinculación de estos capiteles del interior con Leodegario fue establecida por URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 13-14 y 17, pero curiosamente ha sido dejada de lado por autores posteriores.

27 El reaprovechamiento llega hasta el punto de que se utilizan estos capiteles, hechos para una única columna, en un soporte compuesto por columnas pareadas.

28 Al hablar del predominio de la influencia chartriana en este taller nos estamos ciñendo exclusivamente a la obra aquí estudiada, la portada de Sangüesa, ya que en otras obras atribuidas al taller de Leodegario, especialmente la tumba de doña Blanca, la inspiración chartriana no parece tan clara.

29 Como ya señaló KING, 1920, I, 243, la conexión con Chartres puede apreciarse también en detalles pequeños y muy concretos, como las arquitecturas de la parte superior de uno de los capiteles de la cabecera y de los dos capiteles más interiores de la portada, claramente inspiradas en las que coronan los capiteles de la Portada Real de Chartres. La autora llamó también la atención sobre el arbitrario empleo de esta arquitectura, ya que no corona una escena sino ¡motivos vegetales! Arquitecturas similares aparecen también en los capiteles de San Martín de Uncastillo, otra obra del taller de Leodegario –EGRY, 1963, 185–.

Además cabe la posibilidad de que esta portada contara con un proyecto inicial, que luego no se llevó a cabo, aún mas influido por Chartres. Efectivamente, como se indicó en el texto, en las enjutas se conservan tres símbolos del Tetramorfos, toro, águila y león, atribuibles al taller de Leodegario, que muy bien podían haber estado destinados a un tímpano presidido por una *Maiestas Domini* –que se perdió o no llegó a ejecutarse– y con un Apostolado en el dintel –que sí llegó a hacerse y se aprovechó en el actual dintel, pero incluyendo a la Virgen–. Es decir, el mismo programa del tímpano de la portada central de Chartres.

30 Las relaciones con Autun fueron desarrolladas por PORTER, 1929, II, 43-44. Este autor, además de mencionar las semejanzas con los capiteles de Autun, aludió a analogías entre las Marías y las esculturas de la tumba de San Lázaro, aunque consideró que las obras sangüesinas eran anteriores. Por nuestra parte no vemos tan clara la conexión entre unas y otras –de entrada las estatuas de la tumba de San Lázaro están mucho menos sometidas al bloque y el plegado de sus vestiduras resulta mucho más plástico–, y en cualquier caso creemos que las Marías de Sangüesa se parecen mucho más a las estatuas-columnas de la Portada Real de Chartres.

31 La relación de las esculturas de Uncastillo con Leodegario fue advertida por primera vez por EGRY, 1963, 181-187, quien las analizó extensamente, señalando sus paralelos con Sangüesa. Por su parte la vinculación a un discípulo de Leodegario de la portada de Sos fue señalada por ABBAD, 1942, 169.

32 Parece que el primero en establecer esa relación fue Gudiol, en COOK y GUDIOL, 1950, 364.

33 YARZA, 2000, 167-168.

34 El primero en señalar la intervención del taller de San Juan de la Peña fue PORTER, 1929, II, 44-45, que le atribuye el friso y el presunto Sigurd. Posteriormente GAYA-GUDIOL, 1948, 156, le adjudicaron piezas de las enjutas, pero sin especificar. URANGA, 1951, 9 y 14, concretó este punto, atribuyéndole los monstruos alados de las enjutas, y añadió un capitel del interior, decorado con arpías. Finalmente MÜLLER, 1996, 250, nota 6, incluyó en el elenco dos capiteles procedentes de Santa María de Sangüesa y depositados en el Museo de Navarra, uno con monstruos alados y otro con figuras de guerreros.

35 MELERO, 1995, 47-60.

36 MELERO, 1995, 50.

El guerrero desenvainando la espada, como ya señalé anteriormente, debe ser el mismo personaje que da muerte al dragón, que ciertamente –como ya se indicó– no es Sigurd, en un momento anterior de la acción.

37 MELERO, 1995, 53.

38 MÜLLER, 1996, 250, nota 6, ya lo había relacionado con el taller de San Juan de la Peña. Fotos en URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 14 y lám. 195, b –guerreros– y II, 86 y 94, lám. 44 –mamíferos–. Este último capitel es atribuido por el autor, aunque con dudas, a San Nicolás de Sangüesa, pero en realidad debe de provenir de Santa María, como ha señalado MÜLLER, 1996, 250, nota 6.

39 Hablar de dos talleres, dado el número relativamente reducido de esculturas, nos parece excesivo.

40 El problema está en que no siempre la comparación puede hacerse con las esculturas de la puerta sur de Agüero, que es el único elemento escultórico del templo que Melero trata y que adscribe al taller de Biota –MELERO, 1995, 50-51–, sino más bien con esculturas del interior o de los canecillos, que son de peor calidad. Así el capitel de los guerreros del Museo de Navarra se puede comparar con uno de la puerta de Agüero –ÍÑIGUEZ, 1968, fig. 205–, pero en cambio el de las arpías, aunque repite el esquema compositivo de uno de la puerta de Agüero –ÍÑIGUEZ, 1968, fig. 185–, cualitativamente está más cerca de un capitel del interior o de un canecillo del exterior –ÍÑIGUEZ, 1968, fig. 182 y 192–, en tanto que un mamífero similar a los que decoran el otro ca-

pitel del Museo puede verse en un modillón de Agüero –Íñiguez, 1968, fig. 196–. Sin embargo, como nos parece poco lógico que para una obra relativamente reducida tuvieran que intervenir dos talleres y además simultáneamente, creemos que todas estas esculturas de Agüero son del mismo taller, pero de distinta mano: las de la puerta, de mejor calidad, serían del maestro principal y las otras de un discípulo menos dotado.

41 Melero, 1995, 50 y fig. 10.

42 Además de la existencia de dos fases y de la intervención de dos talleres, creemos que hubo otro factor que contribuyó al desorden: un posible cambio de proyecto. A nuestro juicio la portada en su primera fase, la relacionada con Leodegario, fue concebida con un proyecto ligeramente distinto al actual, que por lo que sea no llegó a llevarse a cabo. Es posible que el tímpano fuera pensado para estar ocupado por una *Maiestas Domini* con sus tradicionales acompañantes, los Tetramorfos, y por un Apostolado bajo arcadas, que ocuparía el dintel. Nos basamos para plantear esta hipótesis, por una parte, en que este es justamente el programa del tímpano de la puerta central de la fachada occidental de Chartres, conocida por Leodegario y que, como vimos, influyó bastante en la portada sangüesina. Por otra, en el hecho de que se conservan tres símbolos del Tetramorfos –el toro, el león y el águila–, atribuibles al taller de Leodegario, incrustados en las enjutas, y que el Apostolado llegó a hacerse y colocarse, aunque introduciendo a la Virgen. Es posible que el recuerdo de este primitivo proyecto abandonado influyera posteriormente, en la segunda fase, en la elección del tema del friso, que es precisamente ese, la *Maiestas Domini* escoltada por el Tetramorfos y el Apostolado, lo que justificaría el arcaísmo de la citada temática, que siempre ha llamado la atención. De hecho otros autores hablaron de la existencia de una portada con *Maiestas* y Tetramorfos, pero no como un proyecto inicial luego abandonado, sino como una puerta que llegó a realizarse y cuyos elementos se reaprovecharon fusionándose con los de otra portada de tema mariano para constituir la actual –Uranga e Íñiguez, 1973, iii, 15 y 19–. Quizás las restantes esculturas de las enjutas, o al menos alguna de ellas, tuvieran el mismo destino, o sea, esta portada o sus entornos, pero de acuerdo con ese proyecto que no llegó a plasmarse y cuyas directrices se nos escapan.

Se ha intentado explicar todo esto, desorden, recargamiento y repeticiones, de distintos modos. Para unos autores la actual portada sangüesina sería el resultado de la suma de dos portadas, una del Juicio y otra de la Virgen –Uranga e Íñiguez, 1973, iii, 15 y 19–, aunque la ubicación de una de ellas resulta problemática, dado que la fachada occidental de Sangüesa da casi directamente sobre el río. Otros han planteado la posibilidad de que algunos de los fragmentos escultóricos de las enjutas hubieran sido destinados en origen a otra parte de la iglesia –Melero, 1992b, 15-17–, pero dado que se trata de placas relivarias, no de capiteles, en todo caso tendrían que proceder de otra portada, con lo que volvemos a la dificultad anterior.

43 Sobre la inclusión de la bóveda del ábside central en la segunda fase y la datación de la misma, véase en esta misma publicación, capítulo 7, "Santa María la Real y Santiago de Sangüesa". La hipótesis de que esta bóveda debió de ser lo primero en hacerse dentro de la segunda fase se basa en que en la primera se habían ejecutado los dos ábsides laterales en su totalidad y el central justo hasta el arranque de la bóveda, por lo que cabe suponer que lo primero que se hizo en la segunda fase fue concluir este último.

44 Véase en esta misma obra, capítulo 7, "Santa María la Real y Santiago de Sangüesa".

45 Melero, 1995, 56. Dentro de esos límites la autora sitúa las realizaciones sangüesinas del taller de Biota a fines del xii-principios del xiii, considerándolas como las más tardías del taller. Ahora bien, dada la íntima vinculación de algunas –capitel de las arpías– con la segunda fase arquitectónica y la datación atribuida a esta, pensamos que hay que adelantar algo las fechas.

46 Melero, 1995, 57, coloca las obras de este artífice –que atribuye en realidad a otro taller, el de San Juan de la Peña– bien entrado el xiii.

47 Sobre esta portada véase Crozet, 1964, 323-328; Lacoste, 1977, 111-122; Martínez de Aguirre, 1984, 439-461, y 1987, 117-123; Melero, 1992b, 24-31, y Martínez de Aguirre, 1997, 7-36.

48 Esta relevancia del portal de San Miguel de Estella, tanto en el plano local como en otro más general, fue advertida ya por Crozet, 1964, 323.

49 Uranga e Íñiguez, 1973, iii, 155, piensan que inicialmente estaba en la fachada meridional. Por su parte Crozet, 1964, 326-327, sostiene que los relieves laterales y las estatuas de los Apóstoles fueron añadidos posteriormente y Melero, 1992b, 28, cree que en principio se había previsto una portada mayor y más compleja y que, al reducirla de tamaño, hubo que replantearse la colocación del Apostolado y algunas otras piezas, que se vieron desplazadas a las enjutas y parte superior.

50 Ya Lacoste, 1977, 112-114, afirmó y demostró la coherencia de la composición arquitectónica y del programa iconográfico, admitiendo en todo caso que se hubiese alterado la disposición original de algunas de las estatuas de los Apóstoles. Esta última posibilidad ha quedado, sin embargo, descartada a raíz de los descubrimientos realizados al derribar el porche que ocultaba parcialmente la portada en el curso de la restauración de la iglesia efectuada entre 1187 y 1192: Martínez de Aguirre, 1997, 12-13.

51 Martínez de Aguirre, 1984, 441, y 1987, 118.

52 Martínez de Aguirre, 1984, 440, parece achacar estos desórdenes a que el montaje final se hizo sin haberse completado el programa, lo que muy bien podría deberse a la citada desaparición del maestro principal y diseñador del conjunto.

53 Se trata de una de las dovelas de la arquivolta de los Ancianos del Apocalipsis situada en la enjuta derecha. Curiosamente la pieza que ocupa el lugar simétrico en la enjuta izquierda y que podría tomarse a primera vista por otra pareja de ancianos apocalípticos es, en realidad, parte de una Epifanía: concretamente dos de los Magos, uno arrodillado con la corona en la mano y sin el presente, lo que hace suponer que ya lo ha entregado al Niño, y el otro –que está detrás del anterior– haciendo ademán de arrodillarse, sujetando con una mano el recipiente de los presentes y llevando la otra a la corona para quitársela, todo lo cual supone una fórmula iconográfica muy avanzada para la época y, desde luego, más avanzada que la del capitel del mismo tema –Aragonés, 1998, 124, nota 21–.

En cuanto a cuál pudo ser su primitiva localización, da la impresión de que se trata de un capitel, pues por la parte infe-

rior adopta una forma circular e incluso parece tener collarino. Si es así no parece que pueda tratarse de un capitel de la portada, ya que ésta conserva su capitel de la Epifanía con una iconografía mucho más tradicional. Cabe plantearse si estaba destinado a algún lugar de la cabecera, enlazando con el capitel del rey y séquito –presunto Herodes– mencionado en una de las notas siguientes.

54 Concretamente en la arquivolta dedicada a los santos, los dos episodios de la vida de San Juan Bautista, la danza de Salomé y la degollación del Precursor, en vez de estar inmediatos –como sería lógico–, están separados por otra dovela con el tema de la Caridad de San Martín, intercalado entre ambos.

55 Los capiteles en cuestión serían el del rey entronizado entre dos personajes –presunto Herodes ordenando la matanza– y el de los jóvenes alanceando dragoncillos entre follaje. De todas formas de esta cuestión hablaremos más adelante.

56 A este crismón se le ha dado una interpretación trinitaria –CROZET, 1964, 323-324, y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1984, 447–.

57 Tomada de un texto de Baudri, abad de Bourgueil, muerto en 1130 –FAVREAU, 1975, 240–.

58 Curiosamente no están los Veinticuatro Ancianos, sino sólo dieciocho. Una pareja más se halla incrustada en la enjuta derecha, con lo que tendríamos veinte.

59 Esta dovela, sobre la que se habían dado interpretaciones erróneas, ha sido identificada últimamente por ARAGONÉS, 1999a, 67.

60 Sobre estas representaciones hagiográficas puede consultarse el artículo de GINÉS, 1988, 7-49.

61 ARAGONÉS, 1996a, 141-142.

62 ARAGONÉS, 1996a, 164-165.

63 ARAGONÉS, 1993, 272, y 1996a, 60.

64 Sobre la iconografía de estos capiteles, QUINTANA DE UÑA, 1987, 280-283.

65 Sobre la iconografía de estas escenas en general, YARZA, 1987, 146-147, y GINÉS, 1988, 9 y 11-12.

66 Sobre la iconografía de esta escena, ARAGONÉS, 1996a, 66.

67 La identificación de esta discutida figura como la mujer alada apocalíptica fue dada por primera vez por MELERO, 1994a, 166-173.

68 Sobre esta escena, ARAGONÉS, 1996a, 58-60.

69 LACOSTE, 1977, 114-118. En cambio MELERO, 1992b, 26 y 28, ve en esta portada varios ciclos que se integran con dificultad en un programa único.

70 LACOSTE, 1977, 114-118.

71 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1984, 439-461. Lo que exponemos en los párrafos siguientes son las líneas básicas de esa interpretación.

72 Cristo para ellos no era Dios, ni hombre, sino el más perfecto de los ángeles.

73 Sobre estos capiteles, LACOSTE, 1977, 118, y sobre todo MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 7-10, a quien hemos seguido en el texto.

74 Sobre esta escena, ARAGONÉS, 1993, 266-267.

75 LACOSTE, 1977, 119, y MELERO, 1992b, 28.

76 CROZET, 1964, 327, que sólo estudia la portada, habla de dos escultores: uno sería el autor del tímpano, capiteles, relieves laterales y quizás arquivoltas, y otro del Apostolado. LACOSTE, 1977, 119-120, que incluye la portada y los capiteles exteriores de la cabecera, menciona tres: uno, que habría realizado las piezas más antiguas, es decir, varios de los capiteles del ábside, y los relieves de San Miguel luchando con el dragón y la Visita de las tres Marías al Sepulcro, y que además influyó sobre algunos de los capiteles de la portada; otro, el artífice del tímpano, la mayoría de las arquivoltas y capiteles, y el relieve de la *Psicostasis;* un tercero, el realizador de los Apóstoles. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1984, 440, limitándose únicamente a la portada, habla de un maestro principal, que introduce un estilo avanzado, cercano al gótico, y una serie de colaboradores, algunos de los cuales siguen más de cerca al maestro, mientras otros muestran una estética arcaizante, aferrada a la tradición románica. Finalmente, MELERO, 1992b, 28, que alude no sólo a la portada sino a los capiteles de la cabecera, siguiendo en parte a Lacoste, piensa que hubo un maestro primero y principal, autor de algunos de los capiteles de la cabecera y de los relieves de San Miguel combatiendo al dragón y la Visita al Sepulcro, y un taller, integrado por varios discípulos que siguen más o menos de cerca su estilo, que haría el resto.

77 Nuestra opinión coincide básicamente con las de Lacoste y Melero expuestas en nota anterior.

78 Esta caracterización está tomada de MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1984, 440.

79 Caracterización tomada de MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1984, 440.

80 MELERO, 1992b, 28.

81 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987, 117-123.

82 Esta influencia silense fue señalada ya por GUDIOL-GAYA, 1948, 169; URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 155-156, y LACOSTE, 1997, 119-121.
Preferimos hablar del segundo taller de Silos en conjunto sin entrar a distinguir maestros, ya que se trata de un problema arduo, como demuestra el que destacados especialistas no se pongan de acuerdo –véase una breve pero precisa exposición de las distintas teorías en BOTO, 2000, 142–, que además excede lo aquí tratado y tampoco aporta demasiado, ya que lo que nos interesa es, básicamente, demostrar la influencia silense en San Miguel de Estella, lo que a nuestro juicio queda patente.

83 FRONTÓN, 1996, 65-98.

84 FRONTÓN, 1996, 72-76 y 77-79.

85 Parece, sin embargo, que el tímpano y arquivolta estelleses introdujeron algunos cambios respecto al modelo silense, entre los que podríamos citar el hecho de que el Tetramorfos del monasterio castellano presentaba posiblemente una fórmula iconográfica muy original –con cuatro figuras de ángeles que portaban en lienzos los animales simbólicos– sustituida en Estella por la fórmula habitual y las figuras que cierran el tímpano en Silos probablemente estaban sedentes o arrodilladas adaptándose al marco, en tanto que en Estella están en pie.

86 En general en Estella se simplifica el esquema de Silos, en el sentido de que en el claustro silense los animales afrontados tienden a representarse con la cabeza girada hacia el dorso, mientras que en Estella las cabezas se mantienen mirando al frente, con escasas excepciones –capiteles nº 8, 41 y 47 del trabajo de Martínez de Aguirre–.

87 Los paralelos entre estos capiteles estelleses y los silenses están desarrollados en Martínez de Aguirre, 1997, 13-16. A las comparaciones propuestas por este autor podemos añadir alguna más: la de uno de los capiteles exteriores de la ventana –el señalado por Martínez de Aguirre con el nº 8– muy parecido al nº 50 de Silos y la de los dos capiteles vegetales interiores –nº 11, fig. 7 y nº 14, fig. 8 del estudio de Martínez de Aguirre– muy similares al nº 44 de Silos. La numeración de los capiteles silenses es la establecida por PÉREZ DE URBEL, 1975, que ha sido aceptada por los autores posteriores.

88 URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 156, quienes afirmaron que no sólo los relieves de San Miguel y la Visita de las tres Marías al Sepulcro sino también algunos capiteles eran obra de un escultor muy cercano al segundo maestro –equivalente a taller– de Silos, integrante de su taller o discípulo directo suyo. VALDEZ DEL ÁLAMO, 1993, 262, dice que la impresión inicial es que son obra del escultor del tímpano de Silos, aunque luego rechaza que trabajara aquí ningún artista procedente de Silos; y OCÓN, 1992, 310, ve en el autor de los relieves un artista cercano al maestro de la Anunciación-Coronación de Silos. También BOTO, 2000, 185, sostiene una intervención directa del segundo taller de Silos en Estella a través de sus discípulos más aventajados.

89 LACOSTE, 1977, 120.

90 Todas estas analogías fueron apreciadas por LACOSTE, 1977, 120-121. Concretamente el del combate de caballeros tiene relación con uno del coro del templo alavés, si bien no representa exactamente una lucha entre dos caballeros sino entre un caballero y un centauro y además, al no ser un capitel de ángulo, el tema está duplicado. Por su parte, el de los leones devorando una cabra recuerda asimismo a uno del coro de Armentia, aunque también en este caso, al ser un capitel doble, el tema aparece duplicado y además en el eje de simetría se añade una cabeza monstruosa que devora un ser humano del que son visibles las piernas. Con este mismo capitel alavés debe relacionarse el de la pareja de aves devorando una liebre, pues, aunque los animales son distintos, el esquema dispositivo es idéntico. Finalmente el de los pájaros enfrentados puede compararse con uno del crucero de Armentia. Todos ellos pueden verse en RUIZ, 1991, 46 y 51.

91 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1984, 441.

92 Efectivamente, los relieves laterales de Estella son de canon más esbelto y de calidad algo mejor que las figuras del Tetramorfos alavés. Por el contrario las conexiones de la Virgen y el San Juan del tímpano estellés con los símbolos evangélicos de San Prudencio resultan evidentes si comparamos la postura de las manos del discípulo amado con las del ángel de San Mateo o la disposición de sus vestiduras con las del símbolo de San Lucas o el esquema de los ropajes de la Virgen con las del símbolo de San Marcos. Ciertamente existe, sin embargo, una curiosa coincidencia entre el relieve de la Visita de las Tres Marías al Sepulcro de Estella y el Tetramorfos de Álava no advertida por Lacoste: las Marías y el ángel que dialoga con ellas en el relieve estellés apoyan sus pies en hojas, igual que los símbolos evangélicos de Armentia.

93 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 7-10, y BOTO, 2000, 254, nota 216. Por poner un ejemplo de estas reelaboraciones, quizás el más complejo, los capiteles de la pareja de leones devorando una cabra o de la pareja de rapaces haciendo lo mismo con una liebre parecen compuestos a partir de dos capiteles silenses: el nº 58, en el que aparecen dos águilas devorando una liebre, del que se ha tomado la idea general, y el nº 48 o 63, del que se ha cogido la postura de los carnívoros –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 15–.

94 LACOSTE, 1977, 121.

95 LACOSTE, 1977, 121; GÓMEZ GÓMEZ, 1996, 101, y BOTO, 2000, 257 y 271.

96 En realidad, si nos centramos en los capiteles, que según Boto son los que más acusan la influencia silense, vemos que los capiteles del santuario alavés que acusan una inspiración silense se reducen a cinco –BOTO, 2000, 269-270–, mientras que en Estella alcanzan la veintena –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 7-36, especialmente 7-10 y 13-16– y no se limitan además a copiar los capiteles silenses, sino que incluso uno, el de la Anunciación, copia un relieve.

Además, de los cinco capiteles alaveses presuntamente derivados de Silos, encontramos dos, el de la pareja de leones devorando un cérvido y el de las aves enfrentadas con alas desplegadas –el primero una combinación del nº 58 de Silos, del que se ha tomado el esquema compositivo, con el 48 o 63, de los que se ha tomado la postura de los animales, y el segundo derivado del 50, quizás con el detalle de las alas desplegadas tomadas del 45–, que tienen sus paralelos en San Miguel de Estella y más parecidos a los modelos silenses: el primero incluso por duplicado en los capiteles 1 y 2 –aunque en este último son dos aves rapaces que devoran una liebre, pero el esquema compositivo y la disposición de los cuerpos es la misma–, en los que además no se ha introducido la cabeza monstruosa de Armentia que tampoco existe en el prototipo silense, y el segundo en el nº 8, en el que incluso se mantienen las alas plegadas y los entrelazos vegetales que faltan en Armentia –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 7 y 8, por desgracia no ofrece fotografía–; en el caso del primero creo que la interpretación de BOTO, 2000, 27, es errónea y que no es la cabeza monstruosa de cuyas fauces salen dos piernas del capitel de Armentia la que inspiró la ménsula de la portada de San Miguel de Estella sino al revés, pues esta última no sólo es de mejor calidad, sino que el románico navarro contaba con ilustres precedentes de ménsulas andrófagas relativamente similares, como las de la desaparecida catedral de Pamplona, en las que inspirarse –ARAGONÉS, 1996, 115-122–. El tercero, el de los mamíferos encorvados de largo cuello separados por una máscara monstruosa, es una simple variación del primero, por lo que puede aplicársele lo dicho a propósito de este.

De los restantes, el de combate entre un centauro y un caballero sobre fondo de follajes entrelazados, si es que deriva en última instancia del nº 55 de Silos, el mismo grado de proximidad al modelo silense presenta el nº 18 de Estella, que figura el combate de dos sagitarios entre follajes –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 9–. Sólo en un caso, el del capitel de los grifos afrontados sobre fondo de follaje es preciso reconocer la mayor cercanía del modelo silense –nº 47 y 64– a Armentia con respecto a los nº 17 y 19 de Estella –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 9 y 10–.

97 BOTO, 2000, 270. Si, como pensamos, algún escultor estellés, que habría formado parte del segundo taller de Silos, pasó luego a Armentia, esto continuaría siendo cierto.

98 En este sentido OCÓN, 1990, 501, menciona precisamente la relación entre la escultura o –por emplear sus palabras– el maestro de San Miguel de Estella y el del tímpano del Cor-

dero de Armentia y considera a éste un cercano "seguidor" de aquél.

99 Son los recogidos en nota 90.

100 Ciertamente, la escultura de Armentia tuvo su área de influencia en territorio alavés –RUIZ, 1991, 141-177–, pero no parece que lo que difundiera fueran los modelos silenses.

101 La presencia de la influencia compostelana fue ya apuntada por LACOSTE, 1977, 119 y 121, siendo seguido por MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 16-17.
Se ha señalado asimismo la existencia de vínculos entre la escultura de San Miguel de Estella y la del foco tudelano, especialmente el tímpano de San Nicolás, y el ábside de la seo de Zaragoza –LACOSTE, 1977, 121-122, y MELERO, 1992b, 30-31–, pero creemos que en este caso no obedecerían a una influencia de éstas sobre aquélla, sino a la pertenencia a una misma corriente estilística.

102 La coincidencia fue advertida por ARAGONÉS, 1996a, 141-142, aunque esta autora dice que la dovela compostelana procedía de la Puerta de Azabacherías, que era efectivamente lo que se creyó inicialmente. Posteriormente se atribuyó a una portada de la fachada exterior del Pórtico de la Gloria, como recoge MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 16-17, quien cree además que toda la moldura exterior de la portada estellesa estaba copiada de la obra gallega. Quizás sea así, pero resulta imposible, hoy por hoy, asegurarlo. El parecido entre ambas dovelas, estellesa y compostelana, es admitido por BOTO, 2000, 255, nota 219.

103 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 16, expone esta hipótesis y menciona también otros paralelos entre la portada estellesa y el coro compostelano relativos a determinadas posturas, pero BOTO, 2000, 257, nota 225, niega ambas relaciones. Personalmente pienso que cabe la posibilidad de que la primera sea cierta –de ahí que la incluya en el texto–, en cambio la segunda relación no me parece tan convincente, ya que se trata de posturas demasiado genéricas.

104 BOTO, 2000, 171. El autor refiere esta cronología únicamente al claustro, pero, dada la vinculación del elemento antes citado de la portada del pórtico, el relieve de Santo Domingo liberando cautivos, con el segundo taller del claustro –LACOSTE, 1973, 114–, no parece descaminado atribuirle una cronología similar. Ciertamente otros autores atribuyen a este pórtico o al citado relieve una datación más tardía: LACOSTE, 1973, 109-114, lo coloca dentro del estilo 1200, y FRONTÓN, 1996, 82-83, sitúa la portada a fines del XII.

105 AZCÁRATE, 1984, 21, lo data hacia 1200.

106 URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 157, y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 19.

107 Véase en esta misma obra capítulo 7, "Las parroquias de Estella". Con frecuencia se ha recurrido a un hecho histórico, la concesión de fuero al barrio de San Miguel en 1187, para datar la iglesia, afirmando que esta concesión supuso el punto de arranque de las obras, pero de hecho el documento menciona la existencia del barrio y sus pobladores y aun de la iglesia, de lo que más bien cabe deducir que ya estaba comenzada. En todo caso la concesión del fuero pudo suponer un impulso para las obras. Esta teoría ha sido defendida por MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 17-19.

108 OTERO e YZQUIERDO, 1990, 172.

109 Sobre la escultura de estas ménsulas, URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 99-101.

110 ARAGONÉS, 1996a, 86-88 y 172. El hipotético carácter moralizante del zorro con cogulla monástica, que representaría al diablo disfrazado, se halla reforzado por el hecho de que con frecuencia el demonio se aparece justamente a monjes en el ámbito del monasterio y, en ocasiones, disfrazado precisamente de monje, como recoge la autora. En cuanto a la pereza espiritual no está de más recordar que, como dice la autora, era un pecado propio de los monjes.
Cabría pensar que el león contiguo a la zorra que vuelve la cabeza hacia ésta como para entablar relación con ella, citado en el texto, tiene también, en función de esta vinculación y de su aire de ferocidad, un carácter demoniaco.

111 URANGA-ÍÑIGUEZ, III, 100 y 101, fig. 237, captaron la foto de este último modillón de perfil, por lo que vieron sólo las herramientas y, consecuentemente, afirmaron que estaba decorado con un racimo de escodas –equivalentes a picos con tallante–, afirmación que fue seguida por MARIÑO, 1991, 54. Se trata de un error, comprensible por el punto de vista del que se ha tomado la foto, ya que si se contempla el modillón de frente queda claro que se trata de un hombre encapuchado que lleva las herramientas sobre el hombro.

112 Concretar más parece aventurado. En efecto, por una parte, se trata de elementos escultóricos, por lo que podría pensarse que representan a sus realizadores, los escultores, que por este medio perseguían unos fines similares a los que trataban de alcanzar con la introducción de la firma, es decir, mostrar su satisfacción por el trabajo realizado y, simultáneamente, individualizarse y poner de relieve su destacado papel dentro de la cantería –MELERO, 2001, 68–. Por otra parte, los útiles que portan –martillo y picos– son propios, según parece, de los canteros –MARIÑO, 1991, 49 y 61–, por lo que también cabe la posibilidad de que se trate de tales. En cualquier caso, posiblemente, resulta superfluo y excesivo tratar de establecer esta distinción, ya que, como se ha dicho, en la práctica el obrador medieval carecía de una estructuración fija y el reparto de tareas se hacía de forma más o menos espontánea, en función de las necesidades que iban surgiendo y de la experiencia y habilidad de los artesanos –MARIÑO, 1991, 2–, siendo además los oficios de escultor y cantero particularmente difíciles de diferenciar, pues el aprendizaje era probablemente el mismo, el escultor iniciaba su carrera como un lapicida más y sólo, progresivamente, en función de su habilidad y experiencia, pasaba a desempeñar tareas de mayor responsabilidad, como era la realización de los elementos esculpidos, alcanzando cierta especialización –MARIÑO, 1991, 47-48–. Sobre la iconografía de los oficios relacionados con la construcción en el arte hispano de este período puede consultarse MARIÑO, 1991, 1-74, concretamente sobre la de los canteros y escultores, 47-63; sobre los escultores, también MELERO, 2001.

113 El resto parece introducirse en el muro.

114 Sobre estas esculturas puede verse URANGA, 1942a, 9-14; CROZET, 1964, 330; URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 158; MELERO, 1992b, VI, 10, y RUIZ, 1991, 58-59.
El término "angelomorfo" fue acuñado por LÓPEZ DE OCÁRIZ, 1988, 317, y, aunque algo insólito, lo hemos adoptado, porque parece reflejar con más fidelidad la realidad del Tetramorfos de Irache que el término "antropomorfo", ya que sus cuerpos no son exactamente humanos sino angélicos.

115 Según URANGA, 1942a, 11, sólo existen dos ejemplos en la escultura románica hispana, este de Irache y otro de la basílica de San Prudencio de Armentia. También MELERO, 1992b, VI, 10, insiste en la excepcionalidad de esta tipología.
Quizás, aunque resulta imposible de comprobar, tuvieran razón URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 158, y el prototipo fuera silense, hipótesis avalada por las estrechas relaciones de la escultura del foco estellés, Irache incluido, con la del segundo taller de Silos.

116 URANGA, 1942a, 10-11, cita los ejemplos murales de Santa María de Taull, San Martín de Fenollar, San Andrés de Terri y Santa Cruz de Maderuelo. De ellos hay que excluir el de Fenollar, que no es de este tipo, sino a base de ángeles que llevan el animal correspondiente. En cambio podemos añadir el del frontal catalán de Sagas –SUREDA I PONS, 1981, 62-63– y los de las pinturas murales del panteón de San Isidoro de León, y las iglesias toledanas del Cristo de la Luz y San Román –SUREDA I PONS, 1985, 95-96–.

117 MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

118 GINÉS, 1988, 14 y 33-34.

119 Sobre esta puerta puede verse CROZET, 1964, 329, y URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 150.

120 GINÉS, 1988, 42-44.

121 Sobre estas dos escenas, ARAGONÉS, 1996a, 73-74.

122 URANGA, 1942a, 12-13, y GUDIOL-GAYA, 1948, 173.

123 ARAGONÉS, 1994c, I, 51-54.

124 Algunos de los paralelos expuestos en este párrafo están tomados de ARAGONÉS, 1994c, I, 52-53.

125 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 8, nº 5, desgraciadamente no ofrece foto.

126 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 9, nº 17, fig. 11.

127 La única diferencia es que en los ejemplos estelleses el animal mira al frente, mientras en Irache tiene la cabeza vuelta y mira hacia su dorso, pero incluso esta postura aparece en los grifos que decoran otro capitel interior de Estella –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 9-10, nº 19, fig. 13–, si bien se trata de una pieza de calidad muy inferior al ejemplo irachense y a los otros dos ejemplos estelleses.

128 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 9, nº 16, fig. 10.

129 Este parecido ya fue advertido por ARAGONÉS, 1994c, I, 53.

130 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 7, nº 4, fig. 2 y 9; nº 18, fig. 12.

131 MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

132 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 8, nº 10, fig. 4.

133 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 9, nº 16, fig. 10.

134 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 9, nº 15, fig. 9.

135 En este caso, dado lo frecuente del tema –lo veremos también en Tudela–, conviene ser prudentes.

136 También aquí, como en el caso de la caridad de San Martín y por el mismo motivo, esta afirmación debe hacerse con prudencia.

137 ARAGONÉS, 1994c, I, 49-52.

138 ARAGONÉS, 1994c, I, 52-53, también distingue entre el Tetramorfos y las esculturas del exterior, que atribuye al maestro de Estella –aunque parece que con esta expresión se refiere a un taller–, y la puerta de San Pedro, que adjudica a otro taller, influido por el anterior, pero de menor calidad.

139 URANGA, 1942a, 13-14; LÓPEZ DE OCÁRIZ, 1988, 317-331, y RUIZ, 1991, 58-59, 126-127.

140 La primera posición es defendida por URANGA, 1942a, 12-13; URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 158, y LÓPEZ DE OCÁRIZ, 1988, 322.
La segunda por RUIZ, 1991, 58; MELERO, 1992b, VI, 10; GÓMEZ GÓMEZ, 1996, 100-101, y BOTO, 2000, 278.
La relación entre Armentia e Irache fue también captada por CROZET, 1964, 330, y AZCÁRATE, 1984, 27, pero estos autores no entran en la cuestión de las prioridades.

141 BOTO, 2000, 278.

142 Entre los autores que captaron, además de los paralelos escultóricos existentes entre ambos edificios, los arquitectónicos tenemos a AZCÁRATE, 1984, 13, y OCÓN, 1996, 70.

143 MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

144 Para hacerse una idea de la importancia de este monasterio y de su patrimonio puede consultarse IBARRA, 1999; LACARRA, 1965, y GARCÍA FERNÁNDEZ, 1989.

145 La influencia de la escultura silense en Irache fue apuntada por algunos autores, aunque referida a elementos muy concretos y como posibilidad. Así GUDIOL-GAYA, 1948, 169, hablaron de una influencia genérica burgalesa sobre la puerta de San Pedro; URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, III, 158, aludieron a la posible derivación del Tetramorfos de Irache de un hipotético prototipo silense desaparecido y, por su parte, BOTO, 2000, 277, nota 301, ha planteado la posibilidad de que el tema del perro rascándose la oreja, que aparece también en San Juan de Rabanera, pudiera estar tomado de Silos, aunque reconoce que carece de pruebas materiales. En el caso de la Puerta de San Pedro aparecen ciertamente un par de capiteles que no tienen un equivalente exacto en Estella, pero sí en Silos: el de los dos leones vueltos sobre sí, enfrentados y envueltos en tallos, y el de las dos manticoras encapuchadas enfrentadas. El primero recuerda a los nº 43 y 54, y el segundo al nº 62 de Silos. Con todo, el primero podría explicarse como una combinación de dos capiteles interiores de San Miguel de Estella, uno con leones enfrentados, pero que miran al frente, del que estarían tomados los animales, y otro con arpías, que giran la cabeza para mirar hacia atrás, del que estaría tomada esta última postura –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 8, nº 10, fig. 4 y 9, nº 16, fig. 10–. Por el contrario, en el caso de las manticoras no puede señalarse ningún precedente estellés.
Quizás está tomado también de Silos el detalle de la introducción de la cogulla o capucha, pues las arpías que decoran una chambrana reaprovechada en la fuente del santo de Silos lucen también capucha –BOTO, 2000, 196, fig. 92– y en los capiteles del claustro encontramos animales luciendo algún tipo de tocado, por ejemplo las arpías del capitel 41, que llevan sombrero, o las manticoras del capitel 62, que parecen lucir una cogulla, pero con la capucha quitada.

146 Véase en el capítulo 7 de esta misma obra, “Santa María la Real de Irache”. Respecto al cimborrio conviene advertir que su parte superior, la bóveda, se atribuye a la tercera fase, de ahí que hablemos expresamente de la “zona inferior del cimborrio”.

147 BOTO, 2000, 171.

148 AZCÁRATE, 1984, 21.

149 Esta cuestión de la influencia del taller de Estella ha sido estudiada últimamente por ARAGONÉS, 1994c, I, 49-58.

150 En origen fue parroquia del lugar de Ciriza, que se despobló –JIMENO ARANGUREN, en prensa–.

151 La relación entre Azcona e Irache fue mencionada por URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 101. Posteriormente y haciéndola extensiva a Estella fue desarrollada en detalle por ARAGONÉS, 1994c, I, 54-55, a quien seguimos en el texto expuesto a continuación, con algunas aportaciones propias.

BOTO, 2000, 277-278, comenta algunas de las coincidencias existentes entre Azcona, por una parte, y Estella e Irache, por otra, comentario con el que estamos de acuerdo, pero sostiene también que Azcona está influida por Armentia y que, a su vez, el taller de Azcona intervino en Irache, de lo que discrepamos. Como se va a mostrar a continuación, prácticamente todos los temas que encontramos en Azcona se pueden explicar remitiéndonos a Irache o Estella, por lo que no vemos la necesidad de recurrir al influjo de Armentia para explicarlos. De hecho, como ya expusimos al hablar de San Miguel de Estella e Irache, las innegables coincidencias existentes entre la escultura de las iglesias navarras y la alavesa se explican por el traslado de uno o varios de los integrantes del taller que trabajó en éstas a aquélla, o sea, por una influencia de éstas en aquélla, y no al revés. Es, pues, a través de la influencia de Estella e Irache sobre Azcona, como se explican las concordancias de ésta con Armentia. Por otro lado, hay que hacer constar que fue el taller de Irache el que influyó en Azcona y no al contrario, afirmación sustentada tanto en la mayor importancia institucional del monasterio de Irache con respecto a la parroquia de Azcona, como en la mayor monumentalidad de su iglesia y la superior calidad de su escultura.

152 Derivados de los capiteles nº 16 y 19 de Estella –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 9 y 10–, si bien en el caso de los grifos, lo que se ha tomado del capitel estellés es el esquema compositivo, mientras que el tratamiento de los animales recuerda más bien al de un modillón de Irache, en el que aparecía esta bestia.

Ciertamente hay un capitel similar en Armentia, pero nos parece que la combinación del esquema compositivo estellés con el tratamiento formal irachense puede explicar suficientemente estos grifos de Azcona.

153 La situación es semejante a la del capitel de los grifos: el esquema compositivo deriva de uno de los capiteles que sustentan el arquillo oriental de la portada estellesa, que presenta los mismos animales, en la misma postura –con el complemento de una cabeza central, inexistente en Azcona–, pero el tratamiento de las cabezas, con su fiero aspecto, recuerda a uno de los modillones de Irache.

154 Podría estar inspirado en el nº 4 de Estella –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 7–, aunque en éste la escena se reduce al enfrentamiento de los dos caballeros.

RUIZ, 1986, 34, lo relaciona con un grupo de capiteles castellanos que representan la Paz y Tregua de Dios, pero sin atreverse a dar por seguro que se trata de tal tema, a causa de algunas discrepancias con los castellanos.

155 Parece inspirado en el capitel nº 13 de Estella –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 9–, aunque no hay que olvidar que entre los canecillos de Irache hay uno decorado con un ciervo, pero sólo la cabeza.

156 ARAGONÉS, 1996a, 171, aunque, por error, dice que el animal que toca el arpa es un burro.

157 ARAGONÉS, 1996a, 146.

158 Según una teoría –BIURRUN, 1936, 52-53– representaría al escultor que trabajó en Azcona y la inscripción de la esfera recogería su nombre, Sancho García –o más bien Sanso Garsia–. Para otros –RUIZ, 2000, 328, y BOTO, 2000, 277– sería una representación de Sansón –cuyo nombre figuraría en la inscripción–, ciego –a lo que aludiría el ademán de la diestra– y sometido al tormento de hacer girar una rueda de molino –la esfera que sostiene con la mano izquierda–. A favor de la primera interpretación militaría la circunstancia de que muchos de los modillones de Azcona son imitaciones de los de Irache y también éste podría ser una imitación del canecillo del escultor irachense y representar a su equivalente, el escultor de Azcona, y la presencia de la inscripción, susceptible de interpretarse como una firma; en contra está el raro ademán de la mano derecha y el hecho de que el objeto que porta en la izquierda parece, efectivamente, una esfera y no resulta posible identificarlo con ninguna herramienta de escultor. A favor de la segunda teoría está el hecho de que efectivamente el ademán de la diestra y el objeto que lleva en la izquierda concuerdan bien con esa interpretación; en contra, el que la representación de Sansón supone la introducción de un elemento completamente ajeno a la iconografía del resto de los modillones y que resulta inexplicable dentro del contexto, además de que no se entiende por qué sería la única figura identificada por inscripción. La solución de este problema radicaría en una correcta lectura de la inscripción, pero, a pesar de haber ido personalmente al lugar, provista de prismáticos, no he podido obtener una lectura clara.

159 Podría estar inspirado por el capitel del caballero persiguiendo a un centauro que corona una de las columnas de articulación del ábside central, pero es posible que tenga también influencia del capitel del caballero luchando con un centauro de la puerta de San Pedro. Ciertamente recuerda igualmente el capitel de la lucha de caballeros y centauros de Armentia.

La posible identificación de esta escena como rapto de Deyanira, en ARAGONÉS, 1996a, 74.

160 Esta Virgen presenta un cierto parecido con una figura femenina con un niño en brazos, perteneciente, al parecer, a una escena de la Matanza de los Inocentes, que decoraba una de las arquivoltas de la puerta norte de la iglesia abacial de Silos –YARZA, 1970, 344, y LACOSTE, 1973, 105-106–.

161 Identificado como tal por ARAGONÉS, 1999b, 524.

162 ARAGONÉS, 1996a, 146.

163 ARAGONÉS, 1996a, 174.

164 Hemos tenido en cuenta sólo esculturas que se hallaban bien conservadas, descartando aquellos casos –bastantes– en que el nivel de deterioro nos impide incluirlas con una cierta seguridad en uno u otro grupo.

165 Ciertamente la ascensión de Alejandro no aparece ni en Estella ni en Irache, pero sí los grifos, que resultan tan buenos como sus semejantes de Estella –capitel nº 17– e Irache –modillón–. Por otra parte la figura del emperador y sobre todo el tratamiento del ropaje y el plegado muestran un buen nivel.

166 En el caso de los primeros, podemos ver que la mayoría de los grifos de Estella –capitel nº 17 y capitel del arquillo occidental– y el del modillón de Irache tienen la cabeza y el cuello cubierto de plumas, y la parte posterior del lomo cubierta asimismo de mechones de pelo, detalles ambos inexistentes en Azcona.

Un fenómeno similar se constata en las alas de las arpías cuyas plumas mantienen el cañón central, pero no el rayado paralelo a ambos lados del mismo.

167 Compárese la figura del gato con el ratón en la boca con su equivalente estellés o la cabeza de toro con el modillón del mismo tema de Irache o el león llevándose las garras a la boca con sus congéneres de Irache o con el león andrófago de la ménsula de Estella.

168 Cabría pensar, por ejemplo, en el artífice que hizo la puerta de San Pedro.

169 La atribución de los capiteles de Eguiarte al maestro de Estella figura ya en PORTER, 1929, II, 146. Para un análisis detallado de las relaciones de la escultura de esta iglesia con el taller de Estella, ARAGONÉS, 1994c, I, 55-56.

170 En este sentido hay que tener en cuenta, sin embargo, que la primitiva cabecera desapareció y que es justo en esa zona donde se emplean modillones decorados, como demuestra la cercana iglesia de Azcona. Quizás Eguiarte los tuvo también, en cuyo caso, como ocurre con los de Azcona, pudieron seguir modelos irachenses.

171 Concretamente el nº 10 y el 17 –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 8-9–. Estos dos capiteles, posiblemente por estar en el interior, pasaron desapercibidos y no se incluyeron en el estudio de ARAGONÉS, 1994c, I, 55-56.

172 Sobre la iconografía de estos capiteles, QUINTANA DE UÑA, 1987, 284.

173 Incluso coinciden con Estella en su localización en el lado izquierdo de la portada. Las diferencias iconográficas son mínimas: en la escena de la Anunciación la Virgen lleva corona al revés de lo que sucede en Estella, en el Sueño de San José el bastón que empuña el santo patriarca es más largo que en Estella y en la Epifanía el rey que encabeza el cortejo está en trance de arrodillarse mientras en Estella estaba ya arrodillado.

174 El centauro arquero puede ser interpretado como símbolo del diablo que dispara las flechas de las tentaciones contra los fieles y, de acuerdo con esta interpretación, resulta muy adecuado para oponerse al *Agnus Dei.*

En cualquier caso la elección y el emplazamiento de los temas de estos capiteles dan la impresión de estar muy pensados y organizados según un eje de simetría vertical. A la izquierda del espectador, que es la derecha de la portada, en los capiteles de las columnas, aparecen las escenas de la Anunciación y Epifanía, mientras que en los correspondientes del lado izquierdo se encuentran las arpías y las aves, susceptibles de una interpretación negativa, que se contrapondrían a las escenas evangélicas. En las jambas, en el frente, están a un lado el entrelazo y al otro el crismón, sin que en este caso parezca existir una contraposición positivo-negativo, sino que probablemente se han elegido dos motivos formalmente comparables. Finalmente, en la cara interna de las jambas tenemos en el lado derecho el *Agnus Dei,* al que se opone en el izquierdo el centauro sagitario, probable símbolo del diablo.

175 Concretamente el nº 16 y el 8 –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 8 y 9–.

176 El capitel de la puerta de San Pedro al que me refiero es uno decorado con dos arpías encogulladas afrontadas, del que pudo tomarse el detalle de la capucha o cogulla, aunque el esquema compositivo y el tratamiento de las figuras recuerdan más modelos estelleses. Esta idea de que la cogulla pudo estar tomada de obras irachenses, concretamente de los modillones de la cabecera, fue apuntada ya por ARAGONÉS, 1994c, I, 56. Es, sin embargo, posible que la idea de la cogulla esté basada, en última instancia, en un capitel estellés, el nº 15 –MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1997, 9– que presenta dos híbridos en combate, con un esquema compositivo y una postura de los cuerpos similar al de las arpías de Eguiarte, vestidos con túnicas.

177 Conviene, sin embargo, advertir que estos capiteles están cubiertos por una capa de pintura que podría ocultar detalles.

178 ARAGONÉS, 1994c, I, 55-56, habla también de un menor grado de calidad, pero refiriéndose sólo al centauro.

179 ARAGONÉS, 1994c, I, 55.

180 MELERO, 1992b, VII, 11, menciona la conexión de estos capiteles con el taller que trabaja en la portada de San Miguel, "especialmente con la mano que realiza los capiteles de ésta". Sin embargo, más abajo –MELERO, 1992b, VII, 12–, al tratar de los capiteles de la portada de Lezáun, dice que son del mismo taller que los de la portada de Eguiarte y a continuación añade que "se hace difícil mantener la opinión de algunos autores que hablan de la identidad del taller de Lezáun y Eguiarte con Estella", con lo cual no queda muy claro cuál es exactamente su opinión.

181 La conexión de la escultura de esta iglesia con el taller de Estella fue advertida por QUINTANA DE UÑA, 1988, 283 y 285, y desarrollada por ARAGONÉS, 1994c, I, 56.

182 La misma opinión en MELERO, 1992b, VII, 12.

183 Sobre la iconografía de estos capiteles, QUINTANA DE UÑA, 1987, 285.

184 Otra diferencia con Estella sería la introducción en este capitel de la Natividad de un ángel en vuelo que en San Miguel correspondía a la escena del Anuncio a los Pastores, su localización lógica. Este error se explica porque en Estella el ángel, aunque correspondía al episodio del Anuncio a los Pastores y se dirigía a ellos, estaba colocado justo encima de la cuna del Niño con la mula y el buey, por lo que al trasladar estas figuras al capitel de la Natividad se pasó también el ángel, a pesar de que en realidad correspondía a otra escena. Tales diferencias ya fueron señaladas por QUINTANA DE UÑA, 1987, 285.

185 Esta cronología coincide además con la atribuida a la arquitectura en los casos de Azcona y Eguiarte –MARTÍNEZ ÁLAVA, inédito–.

186 La publicación básica sobre este claustro, en conjunto, continúa siendo el artículo de CROZET, 1964, 316-322. Hay luego aportaciones sobre puntos concretos, que citaremos en su momento.

187 El claustro de San Pedro de Olite, aunque arquitectónicamente mantiene las formas románicas –arcos de medio punto y columnas pareadas–, en realidad es de la época gótica, como lo demuestra claramente su escultura.

188 ARAGONÉS, 1996c, 463, nota 20, y 468, apoyándose en noticias documentales coetáneas –citadas por GOÑI, 1994, I, 272– y en el examen de lo conservado –concretamente de la panda norte–, cree que los daños no fueron tan concentrados como se suele decir y como parece deducirse del estado actual del claustro, destruyendo totalmente dos alas –este y sur– y dejando intactas las otras dos –norte y oeste–, sino que afectaron a todo el conjunto y que las dos galerías que hoy vemos son fruto de un rearme. Tal opinión parece lógica y está bien argumentada. Además proporciona una explicación a distintos problemas que planteaba este claustro, como la ausencia de determinadas escenas que, en buena lógica, tenían que haberse representado, asunto que abordaremos en notas posteriores. Finalmente, quedaría reforzada por la existencia de dos capiteles dobles –uno decorado con unas hojas similares a las de uno de los capiteles angulares del claustro, aunque más simples, y el otro con unos roleos vegetales enriquecidos con el perlado típico de este taller y con una disposición en "ese" que repite la que veremos en un capitel del claustro, si bien en el caso que comentamos llevan cuadrúpedos inscritos–, claramente realizados por el mismo taller del claustro y que probablemente pertenecieron a él, actualmente incrustados en un lucillo sepulcral excavado en el muro del ábside meridional, pues debieron de sobrar al hacer el citado rearme.

189 La actual es fruto de una restauración llevada a cabo a mediados del XX –GOÑI, 1994, I, 276–, pero, posiblemente, en origen era similar.

190 QUINTANA DE UÑA, 1987, 279-280.
Con todo, a la hora de interpretar el programa, hay que ser prudentes y recordar la referida destrucción, en la que se perdieron muchos capiteles que quizás completarían los ciclos o incorporarían otros nuevos, y el hecho de que las dos alas que hoy vemos son, probablemente, el resultado de un rearme y que, posiblemente, faltan en ellas capiteles que completarían algunos de los ciclos –como el de San Pedro o el de la Pasión, como veremos en notas posteriores– y se ha alterado el orden primitivo.

191 ARAGONÉS, 1996c, 458, afirma que la puerta primitiva de comunicación entre la iglesia y el claustro estaba emplazada a mitad del ala norte y que la actual, localizada en el extremo oeste de la misma, se abrió a mediados del XX, remitiéndose a GOÑI, 1994, I, 276. Parece, sin embargo, que se trata de un error de interpretación del texto de Goñi, pues la puerta a la que alude éste estaba al sur del claustro y lo ponía en comunicación con la carretera, no con la iglesia. Por otra parte ARAGONÉS, 1996c, 458, parece inclinarse –aunque no queda muy claro– por colocar el inicio del orden de lectura en el primer capitel del ciclo de la Infancia, situado en las proximidades de la mitad del ala norte, y seguir hacia el este para completar el ciclo cristológico, aunque reconoce que luego habría que retroceder hasta el extremo occidental de esa galería para comenzar el ciclo hagiográfico. Nuestra propia hipótesis tiene la ventaja de evitar tal retroceso.

192 Sobre la iconografía de las escenas de este capitel, GINÉS, 1988, 27-30, y ARAGONÉS, 1996c, 456-461. Esta autora cree que debió de existir otro capitel dedicado a San Pedro, pues encuentra ilógico que San Andrés tenga dos y San Pedro –que era el titular de la iglesia– sólo uno y además encuentra insólita la ausencia de escenas del final de su vida y, sobre todo, su martirio, amén de recordar que también en el ciclo de la Pasión faltan escenas. Creemos que tiene razón.

193 Sobre la iconografía de estas escenas, GINÉS, 1988, 20-22.

194 Sobre la iconografía de estas escenas, GINÉS, 1988, 22-23.

195 Sobre esta escena en concreto, ARAGONÉS, 1996a, 79-81.

196 Sobre la iconografía de este capitel, GINÉS, 1988, 34-38.

197 Sobre esta escena y su interpretación, ESPAÑOL, 1987, 57, y ARAGONÉS, 1996a, 177.

198 Tal interpretación es sostenida por AZCÁRATE, 1976, 148, ESPAÑOL, 1987, 57-58, y ARAGONÉS, 1996a, 72-73.

199 Hay otras, pero resultan menos convincentes, por lo que no las mencionaremos.

200 AZCÁRATE, 1976, 148, y ARAGONÉS, 1996a, 177 y 186, nota 519.

201 ESPAÑOL, 1987, 57-58. La autora no lo dice, pero también en este caso cabría relacionar la escena de Sansón, en cuanto alusión a la Resurrección de Cristo y a su triunfo sobre la muerte, con la representación de la Resurrección que aparece en otro capitel y con la función funeraria del claustro.

202 Sobre la iconografía de estas escenas, QUINTANA DE UÑA, 1987, 276-278.

203 Sobre la iconografía de estas escenas, QUINTANA DE UÑA, 1987, 277-278.

204 Sobre la iconografía de estas escenas, QUINTANA DE UÑA, 1987, 279, y ARAGONÉS, 1996c, 465-466.

205 Sobre la iconografía de estas escenas, JOVER, 1987, 31-34, quien afirma además que el ciclo debió de ser más amplio, opinión que parece correcta si tomamos en consideración la chocante ausencia de cualquier episodio de la Pasión previo al Entierro y, en particular, de la Crucifixión, máxime habida cuenta de la insistencia en representar la muerte de los mártires.

206 Se trata de un episodio tomado no de los Evangelios canónicos sino de los apócrifos, concretamente del Evangelio apócrifo de Nicodemo, II-X. Sobre esta escena, ARAGONÉS, 1996a, 48-49.

207 Estas coincidencias fueron apreciadas por ARAGONÉS, 1996a, 49.

208 Este detalle ha sido sistemáticamente mal interpretado como que el caldero estaba trabajado imitando motivos de cestería o una red, pero, como puede verse perfectamente en el capitel del Infierno del Palacio Real, el pretendido entrelazo de cestería son las llamas.

209 El ejemplo más señalado de esta tipología compleja son las arquitecturas que coronan la escena de San Lorenzo repartiendo los tesoros a los pobres –por desgracia muy destrozada, aunque las arquitecturas se conservan relativamente bien–, del que posiblemente derivan los restantes citados en el texto y algún otro, aunque simplificando el esquema.

210 El P. Nebreda, abad de Silos, en un manuscrito titulado *De el monasterio de Santo Domingo de Silos, sus principios y sucesos,* escrito entre 1578 y 1580, describió esta portada e indicó la presencia en la misma de una representación de Santo Domingo con los cautivos que YARZA, 1970, 344, y LACOSTE, 1973, 105-106, fig. 7, identificaron con el aquí citado. FRONTÓN, 1996, 79, nota 6, cuestiona, sin embargo, esta adscripción, basándose en el buen estado de conservación del relieve.

Anteriormente, MELERO, 1992b, 14, sugirió que este desarrollo del elemento arquitectónico podía estar conectado con realizaciones de la escuela de Chartres, en las que se recurre mucho a este tipo de motivos. Creemos, sin embargo, que, dada la existencia de otros puntos de contacto entre las esculturas del taller de San Pedro de la Rúa-Palacio Real y realizaciones silenses, cabe la posibilidad de que este elemento tenga la misma procedencia. Posibilidad reforzada por la mayor cercanía geográfica.

211 Tal vinculación fue ya apuntada por URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 151.

212 Concretamente el de los leoncillos se relaciona con el nº 31 –radicando la diferencia en el hecho de que en el castellano había también leoncillos en el nivel inferior – y el de las hojas con piñas con los nº 19 y 29, que repiten el mismo motivo.

213 El correspondiente al capitel nº 40. La coincidencia fue ya advertida por URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 151.

214 CROZET, 1964, 321 y 322, donde menciona incluso la intervención en la galería oeste de dos artífices, uno que habría hecho el capitel que corona el soporte compuesto por cuatro columnas torsas y otro el resto.

215 GUDIOL-GAYA, 1948, 166, y URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 151.

216 MELERO, 1992b, 14, la cuestiona.

217 Por ejemplo, la presencia de dos ángeles portadores de la cruz y el incienso, y la falta del arco. Sobre la iconografía de ambos Santos Entierros, JOVER, 1987, 19-20 –Pamplona– y 31-32 –Estella–.

218 URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 151.

219 Sobre este capitel, LACARRA, 1934, 321-338, y RUIZ, 1984, 401-406.

220 Para la consulta de esta crónica hemos utilizado la traducción al castellano de MORALEJO, TORRES y FEO, 1951, 447-453.

221 LACARRA DE MIGUEL, 1934, 324-325 y 337-338.

222 Aparte de que la figura de Ferragut de la cara frontal, identificada con seguridad, lleva escudo redondo, MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL, 1996, 169-170, comentan –precisamente a propósito de este caso– la preferencia por identificar a los infieles mediante escudos redondos, frente a los almendrados o normandos usados por los cristianos.

223 LACARRA DE MIGUEL, 1934, 338, nota 34, habla –a propósito de las dos caras descritas en último lugar– de una "inversión del orden del capitel respecto a la crónica: en ésta el primer combate tiene lugar a caballo, con espadas y lanzas, y el decisivo a pie". No es exactamente eso: a nuestro juicio el primer combate no se ha representado –en todo caso insinuado a través de la figura de Ferragut a caballo de la cara izquierda– y lo que se ha invertido es el orden de los combates segundo y tercero, además de que este último, que es el definitivo, se ha representado a caballo, probablemente por lo expuesto en el texto.

224 RUIZ MALDONADO, 1984, 404.

225 Nos apartamos de la ordenación sugerida por RUIZ, 1984, 402, quien cree que la narración se inicia en la cara derecha con el combate a pie, sigue en la izquierda con Ferragut a caballo dirigiéndose a la lucha ecuestre, y culmina en la cara central con el enfrentamiento ecuestre y la derrota y muerte de Ferragut. Da la impresión que se apoya en el hecho de que Ferragut en la cara izquierda va montado y de ahí que deduzca que se dirija al combate a caballo final y no a la lucha a pie.
Personalmente, pienso que es más lógico que se siga el orden habitual de lectura, de izquierda a derecha, alterado sólo en el caso del episodio final, por las razones explicadas en el texto. Además, la representación de Ferragut a caballo podría figurar a este personaje dirigiéndose al primer episodio del enfrentamiento entre ambos campeones, un torneo a caballo que acabó en tablas, no representado en el capitel, o simplemente justificarse por una "libertad" del artista, que lo figuró a caballo, pese a dirigirse a un combate a pie, similar a otras del mismo capitel, como las armas del combate a pie, espada para Roldán y maza para Ferragut, cuando el texto dice lo contrario, o la decapitación de Ferragut, que no se menciona en la crónica.

226 Como ejemplo, podríamos citar, en la propia Estella, el combate de caballeros que figura en un capitel de una de las ventanas del ábside de San Miguel.

227 RUIZ MALDONADO, 1978, 75-81.

228 PORTER, 1930, I, 82, y LACARRA, 1934, 337, nota 22, y 338.

229 Una transcripción de esta inscripción, con un dibujo, en que puede verse la localización de cada palabra, en LACARRA, 1934, 332. Además tampoco estamos seguros de que no hubiera otras palabras intermedias entre las aquí citadas, pues da la impresión de que la piedra del cimacio está raspada en las zonas intermedias.
Esta dificultad de lectura fue ya advertida por URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 160, pese a lo cual se inclinan por relacionar Logroño con Martín.

230 GOÑI, 1979, 502, nota 38.

231 Sobre la temática del burro arpista y su variante del macho cabrío arpista en el románico navarro, y sobre este capitel en concreto, ARAGONÉS, 1996a, 169-172.

232 ARAGONÉS, 1996a, 164.

233 Sobre el Infierno como caldera en el románico navarro y lo original de esta iconografía, ARAGONÉS, 1996a, 113.

234 ARAGONÉS, 1996a, 143.

235 ARAGONÉS, 1996a, 113. Particularmente significativa es la coincidencia de la concepción del Infierno como caldera, pues son los dos únicos casos en el románico navarro.

236 Los capiteles originales son los adosados a las jambas y el central, como puede comprobarse examinando fotografías anteriores a la restauración y leyendo la detallada descripción de los mismos en BIURRUN, 1936, 343-345. Además, los restaurados tienen una coloración de piedra ligeramente más clara y llevan la letra R. En general, los capiteles fruto de la restauración son copia de otros originales.

237 BIURRUN, 1936, 347-349, menciona una identidad de autores de los capiteles de ambos monumentos en general. Por su parte URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 158, se refieren simplemente a la coincidencia de las parejas de arpías coronadas de los capiteles de las ventanas del Palacio Real con las del claustro. Finalmente, ARAGONÉS, 1996a, 113, a propósito de las coincidencias entre el capitel de la Anástasis del claustro y el del Infierno del Palacio, afirma la identidad de autores de los dos conjuntos.

238 Los nº 18 y 19 según la numeración de CROZET, 1964, 322.

239 El nº 15, según la numeración de CROZET, 1964, 322.

240 El nº 12, según la numeración de CROZET, 1964, 321-322.

241 El nº 16, según la numeración de CROZET, 1964, 322.

242 Es posible que de haberse conservado la totalidad del claustro hubiéramos podido señalar otros paralelos.

243 De acuerdo con lo dicho en una nota anterior sobre la reproducción en los capiteles restaurados de los originales existentes, este capitel ha servido de modelo a uno de la cuarta ventana de la fachada de la Rúa y a otro de la tercera ventana de la fachada de la plaza de San Martín, que dan una idea bastante fiel de como debió de ser el original.

244 El nº 14 del claustro de Silos.

245 BOTO, 2000, 171.

246 Véase en esta misma publicación, capítulo 7, "La parroquias de Estella".

247 En este caso resulta imposible determinar en que dirección progresaron las obras y establecer una cronología de las distintas galerías, como veremos en Tudela, dada la destrucción parcial del claustro y el hecho de que las dos pandas que hoy vemos no mantienen la distribución original de los capiteles, sino que son el resultado de un rearme, en el que debieron de reaprovecharse capiteles de las distintas alas.

248 MELERO, 1992b, VIII, 14.

249 Sobre esta portada puede verse URANGA, 1942b, 249-255.

250 Se trata de dos frases relativas al Cordero: *Digno eres de tomar el libro y abrir sus sellos*….(Ap. 5, 9) y *Digno es el cordero que ha sido degollado, de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fuerza, el honor, la gloria y la alabanza* (Ap. 5, 12).
La frase aparece transcrita en URANGA, 1942b, 250, con errores, pues no indica que hay palabras ilegibles, transcribe *divinitatem* –divinidad– en vez de *divitias* –riquezas– e incluye la palabra *gloriam* –gloria–, que ciertamente está en el texto apocalíptico, pero no en la inscripción.

251 Esta última ha sido analizada por OCÓN, 1989, 125-136, especialmente 127 y 130-131, dentro de un artículo dedicado a un conjunto de puertas del románico alavés y navarro-aragonés con decoración epigráfica.

252 URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, II, 297, y OCÓN, 1989, 131.

253 OCÓN, 1985, 791-799, y RUIZ, 1991, 65-69.

254 RUIZ, 1991, 51.

255 URANGA, 1942b, 253 y 254, utiliza como elemento de comparación entre ambos edificios exclusivamente el tímpano, en cambio MARTÍNEZ ÁLAVA, 2000, 310, nota 9, se basa más bien en los capiteles.

256 El nº 31 (la numeración está tomada del artículo de EGRY, 1959, 63-107, concretamente la lista de capiteles con sus temas está en 106-107 y el plano con la numeración en fig. 23). La misma numeración es seguida por MELERO, 1997.

257 El nº 23.

258 El nº 31.

259 El nº 1.

260 Los nº 1, 29, 31, 37 y 41.

261 MELERO, 1997, 94.

262 Véase "La catedral de Tudela" en el capítulo 8 de esta misma obra.

263 MARTÍNEZ ÁLAVA, 2000, 314.

264 En origen no fue catedral sino colegiata y esta categoría tenía cuando se realizaron las esculturas aquí estudiadas, ya que su erección como catedral se remonta sólo a 1783, pero, como quiera que el público en general la conoce hoy como catedral de Tudela, para evitar confusiones y equívocos, hemos preferido designarla como tal, aunque haciendo la pertinente aclaración.

265 También resulta interesante, aunque su relevancia es menor, la escultura del interior del templo –capiteles–, pero, por falta de espacio y esa menor relevancia, no la trataremos aquí. Los lectores que quieran información sobre esta escultura pueden consultar la obra de MELERO, 1997, 39-49 y 133-142.

266 Sobre la escultura de este claustro, EGRY, 1959, 63-107; CROZET, 1959, 333-340, y 1960, 119-121; MELERO, 1992a, 111-115 y 118-119, 1992b, 18-22, 1994c, nº 7, 100-101 y 109-110, y 1997, 51-109. Para la iconografía nos hemos basado fundamentalmente en Crozet y Egry, mientras que las cuestiones relativas a aspectos formales, filiación y cronología están tomadas de los estudios de Melero, sobre todo del último.

267 En realidad, en el caso de las galerías norte y sur no están exactamente en el centro, cosa imposible por el número impar de arquerías –nueve–, sino ligeramente desplazados hacia el este.

268 EGRY, 1959, 64, nota 8, y 78, afirma que la iconografía de este claustro está basada en el Manual o Guía de la pintura bizantina, copia del siglo XII de una obra de Manuel Panselinos de Tesalónica, un destacado pintor bizantino. CROZET, 1960, 119, rechaza esta hipótesis, en parte por anacrónica, ya que la obra en cuestión en realidad fue escrita en el XVII por Denis de Fourna y aunque cita a Panselinos éste probablemente no es anterior al XVI, y en parte por falta de concordancia entre el texto de la citada guía y la iconografía de los capiteles tudelanos.

269 Sobre la iconografía de los capiteles del ciclo de Infancia, QUINTANA DE UÑA, 1987, 293-295.

270 La dirección del recorrido y la numeración están tomadas de EGRY, 1959, 79-102, 106-107 y fig. 23, y CROZET, 1959, 334-338, que coinciden en este punto.

271 Para EGRY, 1959, 79, la Visitación. Para URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 165, los pretendientes de la Virgen. Desde luego la Visitación no parece, pues al menos uno de los dos personajes es un hombre y probablemente también el otro. Si se trata de los pretendientes de María, el episodio no está tomado de los Evangelios canónicos, sino de los apócrifos, como el Evangelio del seudo Mateo,VIII, 1-3, o el Libro sobre la Natividad de María, VII, 3-4 y VIII, 1, que son apócrifos latinos.

272 Las tres escenas citadas ocupan sólo los capiteles correspondientes a dos caras, la este y la sur, el correspondiente a la oeste ha sido destruido y el de la norte presentan dos pájaros afrontados sobre fondo vegetal.

273 Sigue un capitel destruido, en el que siguiendo el orden cronológico, podía estar representada la Matanza de los Inocentes y la Huida a Egipto.

274 El único evangelista, San Juan, que recoge ambos episodios, Bautismo de Cristo y Bodas de Caná, menciona primero el Bautismo –Jn. 1, 32-34, y 2, 1-11–. Los restantes evangelistas sólo narran el Bautismo. En cambio en Tudela se ha colocado primero el episodio de Caná, sin que quepa pensar en un error cometido en el curso de la restauración del claustro, ya que los dos capiteles corresponden a soportes de tipologías diferentes –las Bodas de Caná a una columna doble y la Predicación de Juan y Bautismo de Cristo a un pilar central–.
El nº 7 se ha perdido.

275 Aunque propiamente hablando esta escena corresponde a la Vida Pública de Cristo, JOVER, 1987, 23, ha señalado muy acertadamente su relación con el ciclo de Pasión por su carácter de prefiguración de la Resurrección del propio Cristo y por la influencia de este episodio en la decisión de los judíos de dar muerte a Cristo.

276 Sobre la iconografía de las escenas que componen este ciclo, JOVER, 1987, 22-31.

277 Sobre esta escena, en concreto sobre el original detalle de la aparición del diablo como consejero de Judas, ARAGONÉS, 1996a, 44.

278 Sigue otro destrozado, en él tendría que ir la Crucifixión y quizás alguna otra escena.

279 Se trata de un episodio tomado no de los Evangelios canónicos sino de los apócrifos, concretamente del Evangelio apócrifo de Nicodemo, II-X. Sobre esta escena, ARAGONÉS, 1996a, 51-52.

280 El nº 19 se ha perdido.

281 La identificación de esta escena como Pentecostés, que creemos es la correcta, no es aceptada por todos. Aparece en BIURRUN, 1936, 555, y CROZET, 1959, 337. URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 167, apuntaron ya la posibilidad de que el conjunto integrado por el capitel y el relieve superpuesto que decoran una de las caras del pilar del ángulo sudeste, aquel con la Virgen flanqueada por los Apóstoles –una y otros sedentes y en actitud orante o conversando– y éste con la figura de Cristo –sedente, inscrito en una mandorla, con ambos brazos caídos, y las manos abiertas y con las palmas vueltas hacia los espectadores–, erróneamente considerado con frecuencia como una *Maiestas Domini*, compusieran una escena de la Venida del Espíritu Santo, de una iconografía similar a la del tímpano de Vezelay. La rechazan, sin embargo, argumentando la falta de correspondencia entre las figuras de la Virgen y los Apóstoles –que no miran a lo alto– y la de Cristo, y la ausencia de las llamas sobre las cabezas de aquellos, inclinándose por pensar que se trataba de dos episodios independientes: el capitel representaría la reunión de los Apóstoles y la Virgen previa a la muerte de María y el relieve el Cristo de las Llagas. Ahora bien, dado que en el caso de la cara contigua del mismo pilar capitel y relieve superpuesto –aquél decorado con la Virgen con los Apóstoles y éste con la figura de Cristo en pie inscrito en mandorla, que además resultan muy similares a los de la cara contraria– componen una única escena, la Ascensión, creemos que igual ocurre en esta cara y que estamos ante una representación de la Pentecostés similar a la de Vezelay. Probablemente la peculiar forma iconográfica adoptada, sustituyendo la paloma por la figura de Cristo, se debió a un deseo de mantener un paralelismo compositivo con el episodio contiguo de la Ascensión. Además alguno de los argumentos contrarios aducidos por Uranga e Íñiguez no son válidos. Por ejemplo, la falta de llamas sobre las cabezas de la Virgen y los Apóstoles, pues en Vezelay tampoco existen y nadie duda que sea una Pentecostés, o el pretendido paralelismo entre la figura del Cristo tudelano y otros Cristos de las Llagas, como los de Santo Domingo de la Calzada, Lebanza o Aguilar de Campoo, ya que en estos casos su carácter de Cristo de las Llagas está reforzado por la presencia de acompañantes *ad hoc* o por la adopción de posturas muy significativas, rasgos que no se dan el Tudela –así el calceatense no sólo está flanqueado por el Tetramorfos sino acompañado por una procesión de ángeles con instrumentos de la Pasión, el de Lebanza está rodeado por los animales simbólicos pero además eleva las manos en una actitud muy expresiva y esta última postura se repite en el de Aguilar, que por añadidura está flanqueado por ángeles con los instrumentos de la Pasión–. Además, si se examinan detalladamente las manos de Cristo del relieve tudelano, se observa que no muestran ninguna incisión que figure las llagas, a diferencia de lo que ocurre con los tres casos aquí citados.

282 La excepcionalidad de la primera es señalada por QUINTANA DE UÑA, 1987, 294. La de las tres siguientes por JOVER, 1987, 24 y 27.

283 JOVER, 1987, 26, 27, 28 y 30.

284 Sobre la iconografía de este ciclo hagiográfico, GINÉS, 1988, 7-49.

285 El nº 25 está destruido.

286 El nº 28 se ha perdido.

287 CROZET, 1959, 338.

288 La única excepción es San Pablo, pues, pese a que murió mártir, no se ha representado la escena de su muerte, sino su conversión. Ciertamente, el capitel inmediato se ha perdido, por lo que el martirio podría haber figurado en él. Hay que reconocer, sin embargo, que en el caso de los demás santos no se ha consagrado a cada uno más que un sólo capitel, por lo que supondría una alteración de la norma.

289 Sobre la aparición de estos santos en la escultura románica navarra, GINÉS, 1988, 7-49.

290 Sobre la iconografía de esta escena, en concreto sobre el original motivo de los diablillos montados en los hombros de los fariseos, ARAGONÉS, 1996a, 41-43.

291 A primera vista parece que algunas de estas escenas están fuera de lugar en este lado del claustro, como las relativas a las parábolas, que parece que debían estar en el ala norte donde se desarrollan los episodios de la Vida Pública de Cristo, o las de San Martín, que parecen más apropiadas para el ala meridional donde están los temas hagiográficos. Su emplazamiento en esta galería se explica porque no están consideradas en cuanto escenas históricas, sino por su carácter simbólico. Así, tanto la historia de San Martín como la parábola de Epulón aludirían a la caridad, exponiendo respectivamente el premio o castigo que acarreaba la práctica o dejación de esta virtud.

292 Sobre la cuestión de la filiación de la escultura claustral tudelana ha habido otras hipótesis, además de las que exponemos en el texto. Algunos autores la hacían derivar de la de claustros aragoneses del tradicionalmente llamado taller de San Juan de la Peña, como el de San Pedro el Viejo de Huesca y el mismo de San Juan de la Peña; esta teoría fue apuntada por BIURRUN, 1936, 558, y desarrollada sobre todo por

Egry, 1959, 73-75. Por su parte Uranga e Íñiguez, 1973, iii, 164-168, mencionan dependencias directas del claustro de Pamplona, aunque citan también coincidencias con otras obras, como los claustros del taller de la Peña y el de San Pedro de la Rúa. Para otros autores, especialmente Lacoste, 1977, 121-122, la escultura tudelana se relacionaría con la del segundo taller de Silos, San Miguel de Estella y Armentia –las dos últimas derivadas de la primera–, y Santiago de Compostela. El rechazo razonado de estas hipótesis, en Melero, 1992a, 112-113, y 1997, 97-102.

293 Melero, 1997, 176-178, donde en realidad analiza la derivación del taller de San Nicolás del Pórtico de la Gloria y sus relaciones con el capitel de las Tentaciones, pero menciona también de pasada que las similitudes con este último afectan tanto al tímpano de San Nicolás como a algunos capiteles de la galería norte del claustro catedralicio, amén de sostener que las esculturas más antiguas del claustro son del mismo taller que las de San Nicolás, con lo que lo afirmado para éstas es válido para aquellas. Curiosamente, la misma autora, al ocuparse de la filiación de la escultura del claustro tudelano propiamente –Melero, 1997, 102-103–, aunque alude a las similitudes entre dicha escultura y la del Pórtico de la Gloria –concretamente el capitel de las Tentaciones y otros–, se expresa mucho menos claramente sobre la cuestión de la derivación de la escultura tudelana del Pórtico de la Gloria, pues menciona el asunto con bastante brevedad, como de pasada, insistiendo mucho más en la filiación zaragozana e, incluso, parece dar a entender que la relación de la escultura del claustro de Tudela con la del Pórtico de la Gloria es indirecta, a través de Zaragoza.

294 Melero, 1997, 177-178.

295 Melero, 1997, 102-103, 107, 176 y 178.

296 Melero, 1997, 103 y 176.

297 En el aspecto institucional habría que recordar que en este momento Santa María no era catedral, pero sí colegiata y que además de ella dependían las restantes iglesias tudelanas que le pagaban diezmos, y San Nicolás una simple parroquia. En cuanto al volumen de obra, San Nicolás no contaba mas que con el templo, que al parecer tenía nave única –Melero, 1997, 164, nota 6–, en tanto que Santa María poseía iglesia –con cinco capillas, crucero y tres naves–, claustro y dependencias.

Melero, 1997, 184, tras considerar de superior calidad las esculturas de la parroquia de San Nicolás –conservadas *in situ* o en museos o colecciones privadas– con relación a las de la colegiata, aduce que aquella debía de tener superiores recursos, quizás por ser de propiedad real y funcionar como capilla regia, hipótesis que se vería corroborada porque en ella fue depositado el cadáver de Sancho el Fuerte. Ciertamente la idea no es desdeñable. Con todo, de cara a reforzar lo afirmado en el texto, conviene advertir que su carácter de propiedad real y capilla regia no es en modo alguno seguro, y que quizás simplemente desempeñaba ocasionalmente funciones de capilla regia por razones de proximidad y tamaño, como ocurrió más tarde con Santa María de Olite –donde justamente además se depositó en un primer momento el cadáver de la reina doña Leonor–, sin que esto supusiera una especial protección económica del rey, de la que tampoco hay constancia. Por otra parte, la supuesta superioridad de recursos se armoniza mal con la planta de una sola nave rectangular, que nos hace pensar en una parroquia corriente, como la Magdalena, que precisamente tiene ese mismo tipo de planta.

298 En realidad la propia Melero, 1997, 178, da unas fechas simultáneas a ambas esculturas, ya que data las de San Nicolás hacia 1185-1188 y las partes más tempranas del claustro de Tudela hacia 1185-1186.

299 Melero, 1997, 172-173.

300 Martínez Álava, en prensa.

301 Melero, 1997, 105-107, no está segura de que la donación de 1186 haga alusión a unas obras en marcha, pues piensa que podría referirse a unas obras en proyecto, y coloca su inicio en la década de los 80, hacia 1186.

302 Melero, 1997, 109.

303 Martínez Álava, en prensa.

304 Esta presunta anterioridad del capitel de las Tentaciones con relación a 1188 se encuentra refrendada, indirectamente, por las opiniones de distintos autores. Así Moralejo, 1973, 302, fechó las esculturas de la cripta hacia 1170-1175 y, dado que dicha cripta funciona como fundamento del Pórtico siendo precisamente esta función el motivo de su existencia, cabe suponer que la realización de las partes bajas del Pórtico –estatuas-columnas y capiteles– pudo muy bien iniciarse inmediatamente a continuación. Por su parte Yarza, 1984, 46, piensa que la idea general del Pórtico debía de estar lista para 1170 o poco después y que en 1188, cuando se colocaron los dinteles, debían de estar acabadas no sólo las esculturas de las jambas, las columnas y el parteluz, sino incluso el tímpano y quizás la arquivolta de los Ancianos.

305 Melero, 1997, 177.

306 Melero, 1997, 107 y 178, quien se apoya en Íñiguez, 1961-62, 461, pero en realidad este autor lo que fecha no es exactamente la escultura sino la arquitectura en su parte románica, que parece datar en la década de 1180, por comparación con edificios similares, indicando que los datos estilísticos coinciden con las donaciones de Pedro Tarroja para la reedificación de la iglesia, confirmadas por Clemente iii en 1188.

307 Como tal se le menciona en el manuscrito de Diego de Espés, *Historia eclesiástica de la ciudad de Zaragoza hasta 1575* –Araguas y Peropadre, 1989, 281-282–.

308 La confirmación de Clemente iii puede verse en Canellas, 1990, ii, nº 627.

309 Araguas y Peropadre, 1989, 292, colocan la cabecera románica de la seo zaragozana en el último cuarto del siglo xii.

310 La propia Melero, 1997, 178, admite la posibilidad de la posterioridad de las esculturas zaragozanas respecto a las tudelanas, tanto las más antiguas del claustro, que data hacia 1185-1186, como las de San Nicolás, que sitúa hacia 1185-1188.

311 Melero, 1994c, 102-103, y 1997, 111-117.

312 Melero, 1994c, 103-104, y 1997, 123-131.

313 Melero, 1997, 145-149, 155 y 160.

314 Melero, 1992a, 115-119; 1992b, 22-24, y 1997, 162-178. Sobre los leones andrófagos, además, Aragonés, 1996a, 127.

315 Pamplona, 1970, 65-79, concretamente sobre el tímpano de San Nicolás, 69-75.

316 Sobre la filiación de la escuela de San Nicolás, MELERO, 1997, 173-178.

317 MELERO, 1992a, 119, y 1997, 173.

318 LACOSTE, 1977, 121-122.

319 FRONTÓN, 1996, 72-73.

320 URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, III, 162-163.

321 MELERO, 1992a, 119, y 1997, 173.

322 Sobre la iconografía de estos capiteles del ciclo de Infancia y su relación iconográfica con los del claustro, CROZET, 1960, 125-126, y QUINTANA DE UÑA, 1987, 289-292.

323 Sobre este detalle, ARAGONÉS, 1996a, 32-38.

324 Sobre las características formales de estos capiteles, MELERO, 1986, 347-349, y 1997, 194-195.

325 La primera teoría es defendida por URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, III, 162, a los que seguirán posteriormente otros autores, y la segunda por MELERO, 1986, 353-355, y 1997, 197-198. Esta autora es también quien especificó por primera vez con qué parte del claustro en concreto se relacionaban los capiteles de la Magdalena.

326 Sobre la iconografía de esta puerta, MELERO, 1984, 463-483.

327 ARAGONÉS, 1996a, 174.

328 ARAGONÉS, 1996a, 40-41.

329 La identificación con Marta aparece en CROZET, 1960, 126. Por su parte MELERO, 1984, 476-477, piensa que en los dos casos se trata de la Magdalena, la de la derecha en el momento en que va a la tumba y la encuentra vacía, y la de la izquierda en el momento de la aparición de Cristo resucitado, y rechaza la hipótesis de que se trata de Marta, alegando que eso supondría confundir la personalidad de María de Betania, hermana de Lázaro y Marta, y de María Magdalena. En realidad tal confusión se daba –REAU, 1958, III/2, 846-859–, como demuestra la inclusión de María Magdalena en la tumba de San Lázaro de Autun.

330 Esto fue advertido ya por URANGA-ÍÑIGUEZ, 1973, III, 160. Concretamente los ciervos entre follaje se pueden comparar con los capiteles nº 6, 13 y 52 del claustro de Silos –aunque con las dos primeras los animales son leones y no ciervos–, mientras que las arpías se pueden cotejar con el capitel derecho de la puerta de la biblioteca silense.

331 MELERO, 1986, 349-351, y 1997, 198-201.

332 MELERO, 1986, 356-358, y 1997, 201-205.

333 MELERO, 1986, 351-352, y 1997, 205-209.

334 MELERO, 1987, 71-73, y 76.

335 ARAGONÉS, 1996a, 85-86.

336 Quizás también en la de la catedral de Pamplona, de la que nos ha llegado una figura de zapatero.

337 MELERO, 1986, 361, y 1997, 211.

Imaginería, miniatura y artes suntuarias



Capítulo 9

Imaginería

Capítulo 9

IMAGINERÍA

IMÁGENES MARIANAS
Las imágenes Trono de la Sabiduría
Las imágenes de concepción humanizada
CRUCIFICADOS
NOTAS

Las tallas exentas destinadas al culto pertenecientes al período románico son en su mayoría imágenes marianas, aunque hay también algunos crucificados.

Imágenes marianas[1]

A su vez dentro de las vírgenes pueden distinguirse dos grupos.

Las imágenes Trono de la Sabiduría

Estarían, en primer lugar, las *Sedes Sapientiae* o Trono de la Sabiduría, que son aquellas en las que María no está concebida como ser humano y menos como madre sino como asiento, como trono de su Hijo, y –paralelamente– éste no está tratado tampoco como ser humano o como niño sino como la segunda de las personas divinas, la Suprema Sabiduría, y de ahí su nombre: *Sedes Sapientiae* o Trono de la Sabiduría. Esta deshumanización, que es su característica principal y definitoria, se consigue a través de las actitudes. Así, María se mantiene totalmente frontal, sus brazos



Dicastillo, imagen titular del monasterio de Irache, detalle del dorso



Dicastillo, imagen titular del monasterio de Irache

no sujetan ni tocan a Jesús sino que lo enmarcan, como los brazos de un trono, y tampoco lo mira sino que dirige la vista a los fieles. Jesús, por su parte, permanece también frontal, desentendiéndose de la Virgen, a la que no toca ni mira, sino que con la mano izquierda sujeta un atributo –globo terráqueo o libro– y con la diestra bendice a los fieles, en los que clava los ojos.

Dentro del grupo de las *Sedes Sapientiae* destacan las imágenes del denominado tipo Irache-Pamplona, conjunto de tallas inspiradas en las titulares del monasterio de Irache[2] y la catedral de Pamplona. Esta comunidad de arquetipos, a su vez, ocasiona que tengan una serie de características comunes, más o menos según los casos.

Lógicamente los ejemplares más sobresalientes son las vírgenes-modelo, las de Irache y Pamplona.

Tienen la particularidad de estar cubiertas de plata, excepto cara y manos, procedimiento que encontramos en otras imágenes navarras románicas y góticas, y que obedece a razones varias: económicas –enriquecer la talla–, estéticas –embellecerla– y espirituales –el forro metálico brillaba en la oscuridad, al ser iluminado por la luz de las velas o de las lámparas, confiriendo a la escultura un aspecto sobrenatural–. Este tipo de forros, por el valor del material empleado, estaba al alcance únicamente de instituciones de cierta relevancia o de santuarios que gozaban de gran devoción, mientras que en los restantes casos eran imitados por medio de policromías doradas o plateadas.

Ambas ofrecen además un vestuario excepcional y muy completo –que se puede observar mejor en la Virgen de Irache, por su superior conservación–, a base de túnica, sobretúnica, manto cerrado y toca. Todas estas prendas están decoradas con ricas orlas de variado dibujo y dotadas de un complejo plegado, que contribuyen a la excelente calidad del conjunto. La toca ostenta en el dorso un adorno muy original, compuesto por un nudo del que pende un cabo de tela, elemento que pasará a otros ejemplares del tipo.

También hay que reseñar, por lo insólito, el atributo que muestra Jesús en la imagen irachense: una filacteria con la inscripción *Puer natus est nobis, venite adoremus. Ego sum alpha et omega, primus et novissimus Dominus*. La primera parte de la frase, que es la más excepcional, se utilizaba en el Introito de la misa de Navidad, pero también en un drama litúrgico, el *Officium pastorum,* lo que parece indicar que esta talla fue empleada en representaciones del mismo.



Dicastillo, imagen titular del monasterio de Irache, detalle de la figura de Jesús con su filacteria

En el caso de la escultura pamplonesa interesan particularmente sus múltiples funciones. Se trata de una imagen-relicario, pues tiene un compartimento en la cabeza, que debió de ser realizado ya en origen, en el que se guarda un nutrido conjunto de reliquias[3]. Se empleaba asimismo como Virgen juradera, ya que ante ella prometían los monarcas navarros guardar los Fueros al ser coronados. Por último, tiene función procesional, pues –siguiendo una antiquísima costumbre que se mantiene vigente– es paseada por el claustro en la festividad de la



Pamplona, catedral, imagen titular

Asunción, titular de la catedral. Además –en tiempos– se sacaba en procesión en momentos puntuales por circunstancias graves, siendo el ejemplo más antiguo conocido el de la guerra de la Navarrería del año 1276, en que fue llevada procesionalmente por los canónigos con el fin de atemperar a las tropas francesas y evitar el asalto de la catedral.

La Virgen de Irache puede relacionarse con un artista de nombre conocido –algo que resulta totalmente excepcional dentro de la imaginería medieval navarra–, un cierto Rainalt, orfebre, que firma como testigo en un documento otorgado por el abad de Irache[4]. El citado documento está datado en 1145, lo que, a su vez, nos da una fecha aproximada para la realización de la escultura y su cubierta argéntea.

Por su parte, la titular de la catedral de Pamplona, a la vista de su parecido con la anterior, parece que debió de ser ejecutada por el mismo taller si no por el mismo autor, pero sería algo posterior. Hay que advertir, sin embargo, que está más modificada, pues –entre otras cosas– ha perdido el Niño original.

A su vez, dentro de las imágenes derivadas sobresalen las de Villatuerta[5] y Ujué, aunque esta última ha sido objeto de una restauración excesiva[6]. La primera parece inspirada en la talla de Irache y la segunda en la de Pamplona. Su interés radica sobre todo en el hecho de ser las únicas que mantienen el forro de plata de los modelos. Entre sus elementos destacables hay que citar los motivos decorativos de sus tronos –figurillas bajo arcadas coronadas por arquitecturas y orlas de cuadrilóbulos separados por trazos rectos rematados en los extremos por crucecillas–[7], que resultan idénticos a los que aparecen en la cruz del Cristo de Monjardín. Esta coincidencia nos permite atribuir su realización –o al menos la de la cubierta de plata– al artífice de éste y adjudicarles la misma cronología, el segundo tercio del XIII.

También resultan dignas de mención las de Berriozar, Aldaba y Echálaz, derivadas de la titular catedralicia, por su grado de parecido con los prototipos, y la de Rocamador de Estella[8], basada en la Virgen de Irache, que mantiene el detalle del peculiar adorno de la parte posterior de la toca de los modelos, lo que resulta poco frecuente[9].

Dentro del grupo de las *Sedes Sapientiae,* pero fuera del tipo Irache-Pamplona, cabe colocar una serie de esculturas, que pueden asimismo organizarse en tipos, en función de las coincidencias que ofrecen, si bien aquí –a diferencia de lo ocurrido con el tipo Irache-Pamplona– no ha resultado posible establecer cuál era la imagen que jugaba el papel de prototipo. Por ejemplo, es evidente, dado su nivel de parecido, que pertenecen a una misma tipología las tallas de Lete, Domeño y una perteneciente a la colección Huarte. Otro tanto cabe decir de las vírgenes de Iriberri, Salinas de Monreal y Urroz Villa[10]. Por otro lado, la identidad que presentan entre sí las componentes de cada uno de estos dos tipos –en el aspecto formal y cualitativo– lleva a pensar que proceden de un mismo taller e, incluso, de una misma mano[11]. Unas y otras pueden fecharse en las últimas décadas del XII y primeras del XIII.

Las imágenes de concepción humanizada

El segundo grupo se caracteriza por ofrecer una concepción más humanizada de las imágenes marianas, en la que –aunque de forma muy tímida– se apunta la idea de María como ser humano, como madre. Igual que en el caso anterior, esta humanización se obtiene a través de los ademanes. La Virgen aparece sujetando a Jesús por la parte inferior o a media altura de la espalda, o con la mano apoyada en su hombro o brazo, o levantando el manto en ademán de protegerle y, a través de estos gestos, se manifiesta como ser humano, como madre.

Las imágenes en las que María sujeta a su Hijo por la parte inferior o a media altura de la espalda se pueden denominar vírgenes sustentantes.

Quizás la más notable sea la de Jerusalén de Artajona[12], que presenta algunas particularidades. De entrada, el material y la técnica de realización, ya que se trata de una pieza de cobre

con decoración de esmaltes, lo que constituye un caso único dentro de la imaginería mariana navarra. También es excepcional desde el punto de vista funcional: parece que se empleó como *socia belli* e imagen relicario, como se puede deducir de una legendaria tradición[13], pero



Artajona, basílica de Nuestra Señora de Jerusalén, imagen titular



Artajona, basílica de Nuestra Señora de Jerusalén, imagen titular, reverso del trono

debió de concebirse como virgen-sagrario, como indica la decoración del dorso del trono con el tema del sacrificio de Caín y Abel. Por último, aunque resulta menos llamativa, es interesante la inclusión en la indumentaria de Jesús del pellote, por ser prenda poco frecuente. En tiempos se supuso realizada en Francia, en Limoges, pero últimamente se piensa que pudo hacerse en España, ya que hay piezas similares pertenecientes a nuestro país –Husillos, Canovelles, Arlanza–. Por comparación con otros ejemplares parecidos, puede datarse dentro de las primeras décadas del XIII.

Otro caso de virgen sustentante digno de mención es la talla de Zurucuáin[14], que parece inspirada en una escultura aragonesa, Nuestra Señora de Salas, famosa y venerada ya desde el siglo XIII, como acredita el que Alfonso X el Sabio le dedicara una serie de Cantigas.

Las imágenes en las que María apoya la mano en el hombro o brazo de Jesús son conocidas como vírgenes del apoyo y su más destacada representante en Navarra es la primitiva titular de la catedral de Tudela[15], obra imponente por sus dimensiones y calidad. Se trata de un escultura pétrea, siendo la única talla mariana navarra del período románico ejecutada

Tudela, catedral, imagen de la antigua titular



Pamplona, catedral, Museo Diocesano, Virgen de Cataláin (procedente de la ermita del Santo Cristo de Cataláin en Garínoain)

en ese material. Esta rareza se debe –muy posiblemente– a que su realización corrió a cargo del mismo taller que llevó a cabo los capiteles y relieves del claustro tudelano, familiarizado, por tanto, con la piedra. Tal relación con las esculturas claustrales se deduce de los parecidos formales que guarda con ellas, sobre todo con las de las galerías este, sur y oeste –especialmente con el Cristo en majestad del pilar sudeste–. Por lo demás es, junto con la titular de la catedral de Pamplona, la única imagen mariana navarra de la que tenemos constancia de que funcionaba también como relicario, aunque en este caso las reliquias se albergaban en el interior del cuerpo. En cuanto a su datación, basándose en la vinculación con las esculturas del claustro, se ha datado hacia 1195-1200, aunque también podría ser un poco posterior, no demasiado, ya que en todo caso para 1204 –presunta fecha de la consagración del templo– debía estar terminada.

También pertenece a esta categoría Nuestra Señora de Cataláin, cuyo rasgo más curioso es el empleo del pellote tanto en la indumentaria de María como en la del Niño, pues –como ya se dijo– resulta poco frecuente, especialmente en el caso de la primera, hasta tal punto que solo conocemos otro ejemplo navarro, la Virgen de Elcoaz –desaparecida–. Es asimismo interesante la estrecha semejanza existente entre esta imagen y una conservada en el palacio episcopal de Burgo de Osma. La posible procedencia de ésta última de la iglesia soriana de Ucero y la dependencia de los dos templos –Cataláin y Ucero– del Hospital de Roncesvalles[16] explicaría tales concordancias, por cuanto ambas esculturas serían el resultado de una donación del Hospital, cuya titular era la Virgen, a estas iglesias, que además no eran de titularidad mariana –San Bartolomé en el caso de Ucero y el Santo Cristo en el de Cataláin–. En Cataláin esta donación pudo producirse a raíz de la entrega del templo a Roncesvalles por Sancho VII en 1203, dándose además la coincidencia de que en el mismo año se produce una confirmación papal de la donación de Ucero, lo que crearía también una circunstancia propicia para el regalo de la talla soriana.

Las imágenes en las que la Madre levanta el manto en ademán de proteger a su Hijo reciben el nombre de vírgenes del manto y su ejemplo más interesante es probablemente la titular de la ermita de Zuberoa en Garde, a la que la leyenda atribuye una procedencia francesa[17], pero que en realidad parece derivada de una escultura aragonesa, la llamada Virgen goda de Daroca. Podría datarse, sin total seguridad, en el segundo tercio del XIII.

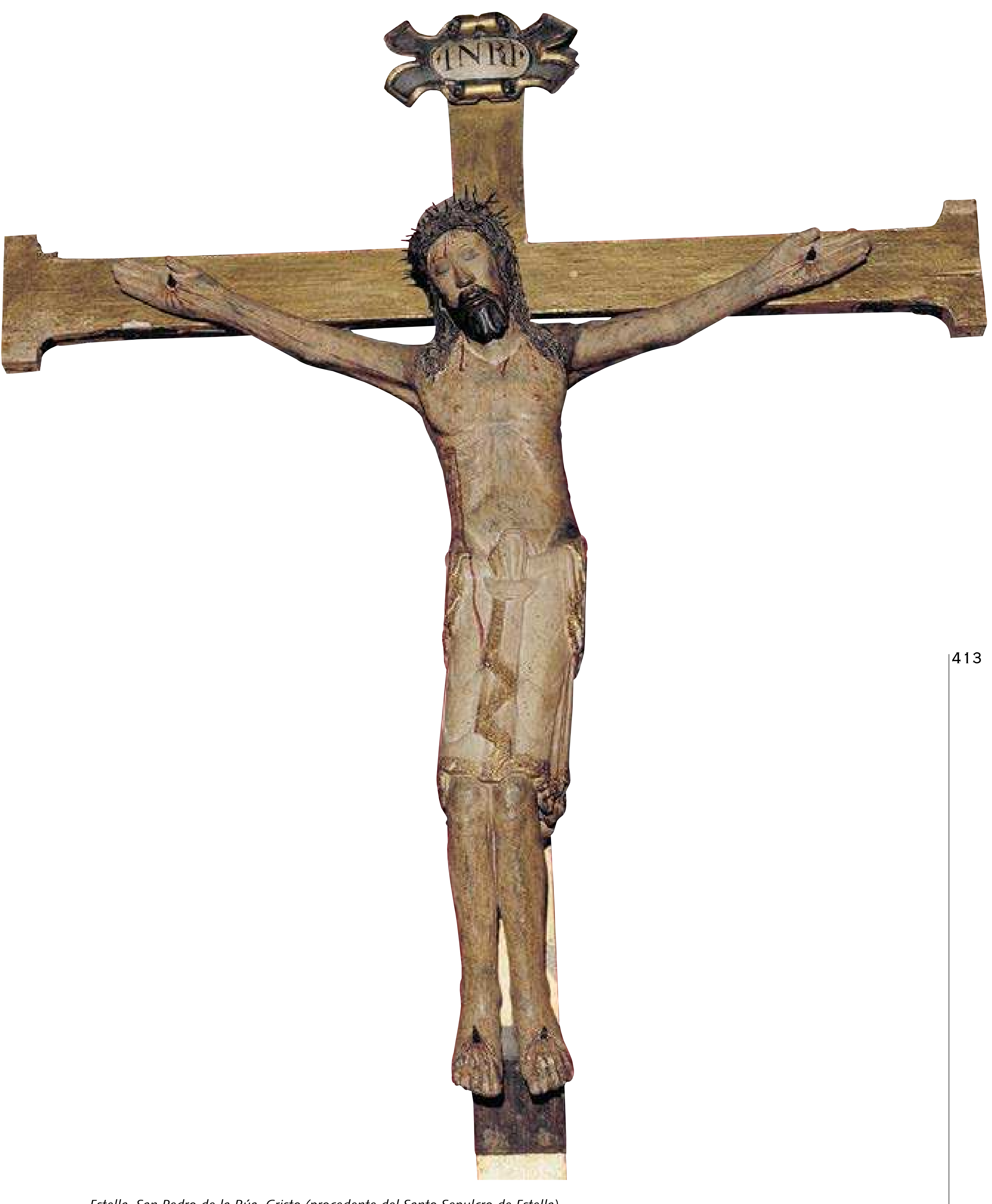
Crucificados[18]

Los crucificados son mucho más escasos, destacando los de Estella, Cizur Mayor, Caparroso, Pitillas y Torres del Río.

El Crucificado estellés, procedente de la extinguida parroquia del Santo Sepulcro de Estella –actualmente conservado en la iglesia de San Pedro de la Rúa–, y el de Cizur Mayor guardan bastante semejanza, aunque ciertamente no parecen obra del mismo autor y ni siquiera del mismo taller.

En ambos, la figura de Jesús se mantiene casi por completo vertical, con los brazos bastante elevados sobre la horizontal y las piernas y pies paralelos, sujetos estos últimos por sendos clavos, configurando un Cristo de cuatro clavos. El torso presenta una anatomía geometrizada y antinaturalista, en la que destacan los pectorales, el arco condral –triangular– y las costillas –horizontales y paralelas–. La cabeza –ligeramente inclinada hacia la derecha– ofrece unos rasgos correctos y regulares, entre los que sobresalen los ojos cerrados que indican que se trata de un Cristo muerto, y el conjunto respira calma y serenidad.

El paño de pureza resulta bastante largo, alcanzando las rodillas, y presenta un borde inferior horizontal. En el ejemplar estellés se ajusta mucho a las piernas, en tanto que en el de Cizur muestra un tratamiento más suelto. En ambos se sujeta a la cintura mediante una tira de tela, a modo de ceñidor, que se ata por delante en un nudo. En Estella el nudo está perfectamente centrado y de él pende un largo cabo,



Estella, San Pedro de la Rúa, Cristo (procedente del Santo Sepulcro de Estella)

surcado por pliegues en zig-zag, recordando el conjunto –nudo y cabo– el elemento de adorno que presentan en el dorso las vírgenes titulares del monasterio de Irache y de la catedral de Pamplona.

La corona de espinas, que ostentan actualmente los dos, es una adición posterior, totalmente anacrónica, sin que pueda saberse si en origen presentaban corona real o carecían de este atributo, ya que ambas posibilidades son aceptables.

La talla de Cizur cuenta con un elemento totalmente insólito, una cabeza de Adán, que alude a la vez a la famosa leyenda del origen del árbol de la cruz y a la contraposición entre el Viejo Adán –por el que vino el Pecado y la Muerte– y el Nuevo Adán, Cristo –que nos trajo la Vida y la Redención–, basada en sendas epístolas de San Pablo –Romanos, 5, 12-19, y I Corintios 15, 21-22–. Es el único caso que hemos encontrado en toda la imaginería medieval navarra y resulta asimismo rarísimo en la hispánica.

Ambas piezas se asemejan bastante a dos Cristos navarros miniados, que figuran en la famosa Biblia de Pamplona –hoy en la Biblioteca Municipal de Amiens–, ejecutada en los años 1194-1197[19]. Fuera de Navarra, la escultura estellesa puede compararse con las tallas lignarias de Roda (Huesca) y Yanguas (Soria), aquélla con fecha muy discutida, que oscila entre 1170 y el XIII, y ésta datada a fines del XII o comienzos del XIII[20]. Por su parte, la de Cizur se parece sobre todo a un Crucificado de marfil, procedente presuntamente del norte de España –hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York–, fechado en la segunda mitad del XII.

En cuanto a la cronología, basándose en sus características formales y en las fechas atribuidas a sus paralelos –a lo que podríamos añadir en el caso del estellés la datación del edificio de que fue titular–, el Cristo del Santo Sepulcro, posiblemente el más antiguo de Navarra, puede atribuirse a los primeros años del XIII, mientras que el de Cizur parece más tardío, de la segunda década del siglo.

Las imágenes de Caparroso, Pitillas y Torres de Río resultan sumamente parecidas, particularmente las dos primeras, hasta tal punto que pueden ser analizadas conjuntamente.



Torres del Río, Santo Sepulcro, Cristo titular

En las tres la posición del cuerpo y los miembros, la postura de la cabeza y los rasgos faciales, así como el tratamiento anatómico del torso coinciden, básicamente, con lo visto en los dos ejemplares precedentes. Las diferencias se reducen a algunos detalles puntuales, como el horizontalismo de los brazos y la divergencia de los pies, que se repiten en los tres casos.

El paño de pureza, en cambio, acusa mayores discrepancias respecto a las obras anteriores. El nudo de sujeción, con su correspondiente lazada, no está en posición centrada sino que se sitúa sobre el costado derecho, y el borde inferior no es horizontal sino que sigue una línea diagonal, de modo que oculta la rodilla izquierda y deja al descubierto la derecha.



Caparroso, Cristo

Las tres tallas ostentaban corona real, que en Caparroso y Torres del Río se ha mantenido, quedando en Pitillas tan sólo la base cilíndrica en la que encajaba.

Se ha barajado la hipótesis de que las imágenes de Caparroso y Pitillas hubieran salido de un mismo taller, apoyándose en sus analogías y la proximidad geográfica de las localidades a las que pertenecen. Resulta probable, aunque también se aprecian diferencias, especialmente en el plegado del paño de pureza.

Por lo demás, los tres Crucificados parecen derivados de un tipo bastante extendido en Francia, Bélgica, Alemania y países escandinavos, que ha sido denominado "tipo Le Mans" en función de su presunto modelo, un Cristo perteneciente a la iglesia de La Bosse cerca de La Ferté, que hoy se conserva en el Museo Tesse de

Le Mans. A la misma tipología pertenece otro Cristo navarro, el que preside la cubierta del Evangeliario de Roncesvalles, si bien en este caso se trata de una obra de orfebrería y en relieve. El tipo Le Mans será adoptado en España por numerosas tallas lignarias, entre las cuales destacaremos –por su parecido con las navarras– las de Castiliscar (Zaragoza) y Atienza (Guadalajara)[21].

En función de sus características y de la datación atribuida al modelo, el Cristo de Le Mans –fechado c. 1210 o en el segundo decenio del XIII–, las imágenes de Caparroso, Pitillas y Torres del Río podrían situarse en la tercera década del XIII.

Notas

1 Sobre la imaginería mariana de época románica puede consultarse FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, 1988, 39-137, y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ y GARCÍA GAINZA, 1994, 25-26 y 43-57, textos en los que se basa esta exposición.

2 Actualmente se guarda en la iglesia parroquial del cercano pueblo de Dicastillo.

3 ARIGITA y LASA, 1910, 5-7, nota 3.

4 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1995-1996, 45-50.

5 Fue vendida, a causa de su mal estado, y actualmente está en paradero desconocido –CLAVERÍA, (1944), II, 223–.

6 Sobre esta restauración puede consultarse CLAVERÍA, (1953), 16-18, 178-179 y 231-233.

7 En el de la Virgen de Villatuerta aparecen ambos, en el de la de Ujué solo la orla de cuadrilóbulos, quizás el otro motivo se perdió cuando se reformó el trono con la adición de escudos de esmalte y relieves de plata entre 1284 y 1328 –MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL, 1996, 412–.

8 Esta última imagen ha sido objeto recientemente de una acertada restauración, que la ha avalorado mucho.

9 De hecho de todas las imágenes derivadas, solo lo mantienen dos, ésta de Rocamador de Estella y la de Biurrun.

10 Se conservan en la localidad correspondiente, con excepción de la de la colección Huarte, que es de procedencia desconocida pero con seguridad navarra, la de Iriberri, que al despoblarse el lugar pasó a manos de particulares, y la de Salinas de Monreal, desaparecida en fecha ignorada.

La de Urroz Villa, al parecer, no perteneció primitivamente a esa localidad, sin que sea posible saber cuál fue su localización original, aunque parece que debe de proceder de un lugar cercano.

11 Quede claro que lo que queremos decir es que todas las obras de un tipo pertenecen al mismo taller, no que las de los dos tipos proceden del mismo taller.

Quizás la única excepción, matizando mucho, pudiera hacerse en el tipo integrado por las vírgenes de Iriberri, Urroz Villa y Salinas de Monreal, ya que esta última ofrece un tratamiento distinto del plegado de la túnica en la zona del pecho, que podría hacer pensar en un taller diferente del de las otras dos, pero creemos que, en todo caso, sería un autor diferente dentro del mismo taller.

12 Sobre esta imagen, además de la bibliografía general, puede consultarse GAUTHIER, 1993, 87-137.

13 Según esta tradición, que se documenta al menos desde el siglo XVI, la Virgen de Artajona habría pertenecido a Godofredo de Bouillon –caudillo de la primera cruzada, conquistador y rey de Jerusalén–, quien la llevaba en su silla de montar y la regaló a Saturnino Lasterra, un caballero artajonés que había participado en la primera cruzada, junto con algo de tierra de los Santos Lugares y un fragmento del *Lignum crucis* –JIMENO JURÍO, 1966, 65-108–.

14 Se conservaba en ese pueblo, pero parece que en origen perteneció al lugar de Montalbán –de donde tomó el nombre, Nuestra Señora de Montalbán– y al despoblarse éste pasó a Zurucuáin. Posteriormente, al despoblarse también Zurucuáin, fue llevada al Museo Diocesano de Pamplona, donde se guarda en la actualidad.

15 Además de la bibliografía general sobre imaginería mariana navarra, sobre esta Virgen en concreto puede consultarse también MELERO, 1997, 119-121.

16 Los datos históricos sobre Cataláin y Ucero y su dependencia de Roncesvalles están tomados de MIRANDA, 1993, 59 y 80.

17 GAMBRA, 1984, 14-15.

18 Los datos que siguen están tomados, de forma muy abreviada, de un estudio personal inédito sobre los crucificados medievales existentes en Navarra.

19 Concretamente en el folio 188. Sobre esta Biblia, BUCHER, 1970, I, 13-26. Fotos de los crucificados en BUCHER, II, 425-426.

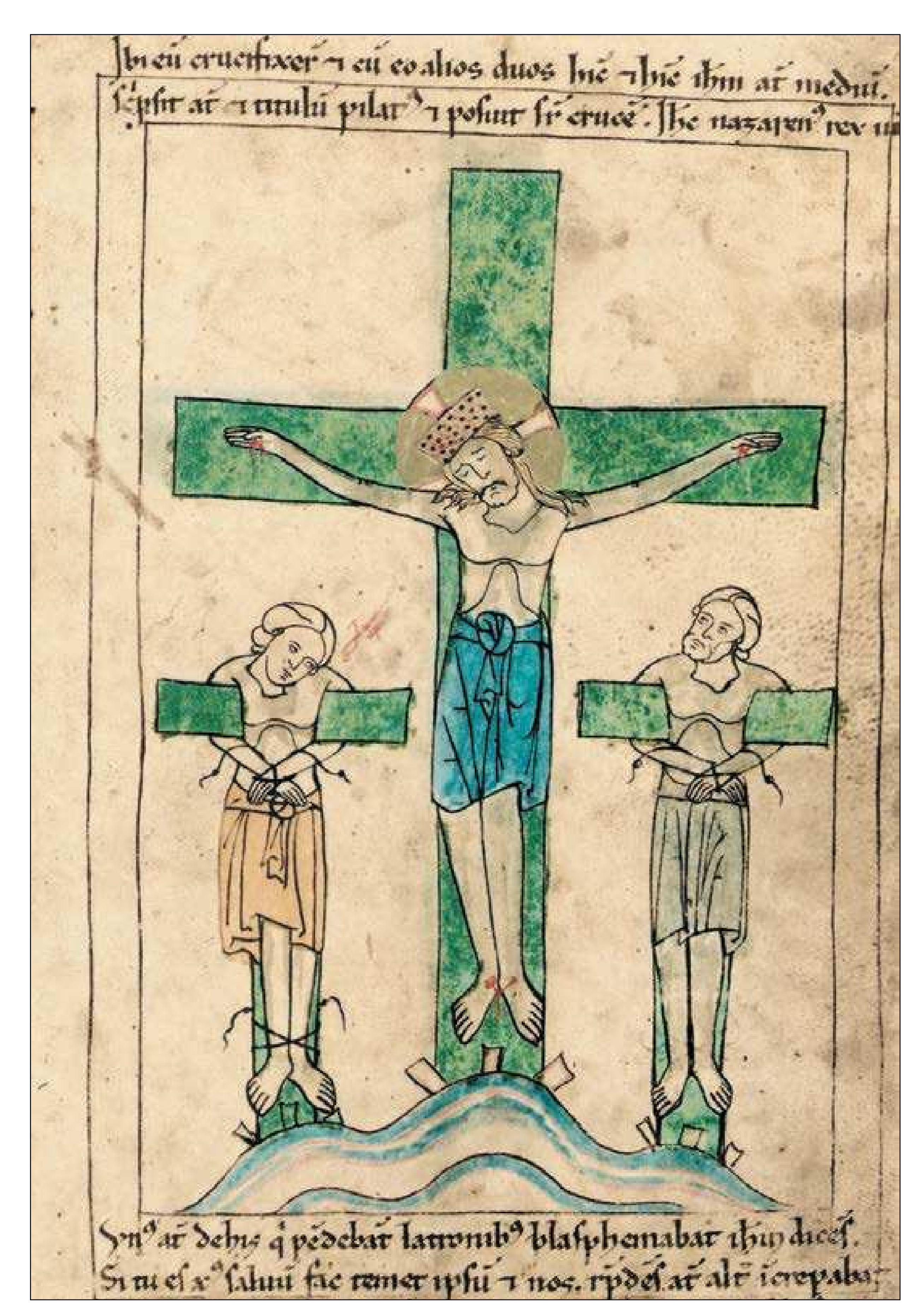
20 Sobre la de Roda, COOK y GUDIOL, 1950, 339, y ARCO y GARAY, 1942, I, 253. Sobre la de Yanguas, HERNÁNDEZ ÁLVARO, 1984, 126-127, y MRM, 1997, 140-141, nº 64.

21 Sobre el de Castiliscar, COOK y GUDIOL, 1950, 343-344, y HÜRKEY, 1983, 166, nº 63. Sobre el de Atienza, SCHNEIDER-BERRENBERG, 1977, II, 329, nº 232.

Capítulo 10

Miniatura





Biblioteca Municipal de Amiens, Biblia de Pamplona, Crucifixión

Capítulo 10

MINIATURA

La miniatura románica navarra está representada por dos piezas de excepción, las dos Biblias de Pamplona, a las que habría que añadir el llamado Beato navarro de París.

De las Biblias de Pamplona[1], la más antigua –actualmente en la Biblioteca Municipal de Amiens– posee un colofón, donde se nos informa que se trata de un encargo de Sancho VII el Fuerte a Ferrán Pérez de Funes y que se terminó en 1197.

El citado Ferrán Pérez fue un personaje importante en la época en el ámbito navarro, tanto civil como eclesiástico. En el primero comenzó como simple escribano de la cancillería regia, pero fue escalando posiciones dentro de la misma y llegó a la cima al ser nombrado canciller en 1192. En el campo eclesiástico alcanzó la dignidad de arcediano de Berberigo en la catedral de Calahorra en 1187. Tras su cese como canciller, en 1194, el monarca le confió la confección de la primera Biblia.

Reunía las mejores condiciones para cumplimentar bien el encargo, pues como escriba y excanciller dominaba los aspectos materiales relativos a la realización de un libro, mientras que su calidad de eclesiástico de cierto rango hace presuponer que tendría unos buenos conocimientos escriturísticos. Su tarea consistió, principalmente, en seleccionar los pasajes de las Sagradas Escrituras que debían incluirse y aconsejar a los pintores sobre el carácter y modelo de las iconografías. También intervino en la redacción, aunque no fue el único.

La segunda Biblia –actualmente en Harburg, en Alemania– fue encargada igualmente a Ferrán Pérez de Funes, si bien en este caso el destinatario pudo haber sido una mujer, quizás una hermana de Sancho el Fuerte. Debió de realizarse a la vista de la de Sancho el Fuerte, con la que tiene abundantes coincidencias textuales, iconográficas y estilísticas.

Ambas pertenecen a la categoría de Biblias ilustradas, compuestas –como su nombre indica– fundamentalmente por ilustraciones y con muy poco texto –no más de dos líneas por escena–, y son las más completas de su género en toda la Edad Media. Además de escenas bíblicas –predominantemente del Antiguo Testamento–, incluyen vidas de numerosos santos, lo que

constituye una de sus notas características. Su valor es sobre todo iconográfico, ya que su estilo por razones didácticas es muy simple, básicamente lineal, aunque denota gran capacidad creadora. En su realización intervinieron hasta cuatro artistas, pero la mayoría de las ilustraciones corrieron a cargo de dos.

El Beato navarro de París[2] se denomina así en razón de su supuesto origen –se cree que debe identificarse con un ejemplar visto por el P. Moret en la catedral de Pamplona en el siglo XVII– y de su localización actual –la Biblioteca Nacional de París–. Se fecha en el último tercio del XII, inscribiéndose dentro de un nutrido grupo de Beatos ejecutados a finales del XII y en la primera mitad del XIII, coincidiendo con una revitalización –no del todo explicada– de la moda de los Beatos ilustrados. En efecto, el *Comentario al Apocalipsis* –escrito por el monje Beato de Liébana en el último cuarto del siglo VIII– conoció una gran popularidad en la España cristiana en el siglo X, que se pone de manifiesto en la realización de numerosas copias ilustradas. A partir del siglo XI, sin embargo, se aprecia una disminución en el número de copias, pero a fines del XII y durante la primera mitad del XIII volvemos a encontrarnos con un repunte de éstas, aproximándose de nuevo a la situación de la décima centuria.

Desde el punto de vista iconográfico, pertenece al grupo de la primera versión ilustrada –la familia I–, lo que le confiere cierto interés, ya que normalmente estos Beatos tardíos corresponden a la segunda versión ilustrada en su segunda variante –familia II b–.



París, Bibliothèque Nationale, Beato navarro de París: Jerusalén celeste





París, Bibliothèque Nationale, Beato navarro de París: la mujer vestida de sol y el dragón, y el combate de San Miguel y el dragón

Su iconografía, en la inmensa mayoría de las ilustraciones, resulta tradicional e incluso arcaizante, pero hay algún ejemplo novedoso. Así, la miniatura que ilustra el pasaje de la Venida del Cristo sobre las nubes y la consiguiente lamentación de las tribus de la tierra (Ap. 1, 7), en la que se han combinado elementos tomados de la familia I –representación de las tribus– con otros de la familia IIa –figura de Cristo–. La miniatura de la Entrega del mensaje a la iglesia de Sardes (Ap. 3,1), en la que ésta se encuentra representada por una mujer orante y no por un ángel, como es tradición en los Beatos. La ilustración del pasaje del Silencio en el cielo tras la apertura del séptimo sello (Ap. 8,1), en la que a la usual figuración del cielo estrellado se añaden cuatro personajes, que se llevan las manos a la boca para expresar el silencio. La miniatura del Juicio Final (Ap. 20, 11-15), basada en el texto apocalíptico y no como es habitual en un pasaje de las *Moralia in Job,* con la consiguiente eliminación de la clase de los resucitados que pasan a convertirse en jueces auxiliares de Cristo, etcétera.

En otras ocasiones se detecta una influencia de Apocalipsis europeos. Tal ocurre en la miniatura en que San Juan contempla la visión del Hijo de Hombre (Ap. 1, 12-20), en la cual los siete candelabros que flanquean a éste no penden del techo, como en los Apocalipsis hispánicos, sino que son candelabros de mesa, como en los europeos. En la miniatura correspondiente al pasaje de la mujer vestida de sol a punto de dar a luz y el dragón que espera para devorar al recién nacido (Ap. 12, 1-6), en la que la ilustración está dividida en cuatro recuadros, cada uno con una figura –la mujer vestida de sol, el dragón, la mujer dotada ya de alas y el recién nacido arrebatado a Dios–, procedimiento insólito, que se piensa podría estar tomado asimismo de Apocalipsis europeos. En la ilustración del episodio del Hijo del Hombre sentado sobre las nubes (Ap. 14, 14-20), en la que los personajes que se encargan de cosechar las uvas y manejar la prensa del vino son, conforme al texto apocalíptico, ángeles y no campesinos, como es normal en los Beatos

españoles. O en la miniatura de la Jerusalén celeste (Ap. 21, 9-22) donde, en contra de la tradición hispánica, el ángel con la vara de medir y el Cordero han sido sustituidos por Cristo en majestad inscrito en una mandorla y se han añadido además cuatro ángeles situados en las esquinas de la muralla.

Contrastando con ese arcaísmo iconográfico, en el aspecto formal su estilo corresponde totalmente a las pautas del románico tardío, de modo que las formas abstractas y esquematizadas de las versiones prerrománicas son sustituidas por representaciones más realistas.

Notas

1 Sobre estas Biblias, BUCHER, 1970, y GOÑI GAZTAMBIDE, 1971, 117-119.

2 SILVA y VERÁSTEGUI, 1997, 215-232.

Capítulo 11

Artes suntuarias: esmaltes y orfebrería



Capítulo 11

ARTES SUNTUARIAS: ESMALTES Y ORFEBRERÍA

ESMALTES

ORFEBRERÍA

NOTAS

ESMALTES

Los esmaltes navarros del período románico cuentan con un representante excepcional en el famoso frontal de Aralar[1], hoy convertido en retablo. Se conserva relativamente bien, pues la disposición del cuerpo del frontal mantiene esencialmente su organización primitiva, pero ha sufrido algunas modificaciones, básicamente la supresión del marco original y la adición de una especie de remate superior a modo de frontón, en el que se integraron elementos que en origen debían de componer aquel. Tales modificaciones se introdujeron probablemente en el curso de una restauración y limpieza realizada en 1765, mencionada en una inscripción que recorre la base del retablo.

En cuanto a su iconografía, la parte central está presidida por la figura sedente de la Virgen con el Niño inscrita en una mandorla almendrada, enmarcada a su vez por otra lobulada, en cuyas enjutas se coloca el Tetramorfos, como es usual. A ambos lados de la Virgen se sitúa una serie de figuras, distribuidas en dos pisos y cobijadas bajo arcadas de medio punto coronadas por edificios, que simbolizan la Jerusalén celestial. En el piso superior encontramos a cada lado tres Apóstoles con libros, excepto el emplazado a la derecha de la Virgen, que lleva una llave, lo que permite identificarlo como San Pedro. En el inferior, a la derecha de María, aparecen los tres Reyes Magos que ofrecen sus presentes al Niño, componiendo así la escena de la Epifanía. A la izquierda, la Virgen en pie con una flor en la mano, entre un ángel y un personaje masculino portando una vara florida. Sobre estas dos figuras se han propuesto variadas interpretaciones, que en el caso del ángel van desde San Gabriel hasta San Miguel –titular del santuario de Aralar– y en el de la figura varonil desde San José –esposo de María– hasta un profeta veterotestamentario –con profecías relativas a la Encarnación, como Isaías–[2].

El último autor que ha tratado este punto se inclina por pensar que se trata del arcángel Gabriel, que integraría con María la escena de la Anunciación, y de San José o más bien de una figura alegórica con un carácter un tanto ambivalente, pues podría también interpretarse como un profeta, y que además habría que invertir la



Santuario de San Miguel de Aralar, frontal, conjunto

localización de ambos, situando al santo patriarca a la derecha de la Virgen titular y considerándolo integrado en el episodio de la Epifanía[3]. En lo que respecta a la figura angélica hace notar que si se identifica con San Miguel no queda otro remedio que interpretar las figuras femenina y masculina como la Virgen y San José, pero componiendo la escena de los desposorios de María, tema rarísimo en la Alta Edad Media y cuya formulación iconográfica en ese momento no se ajusta en absoluto a lo que vemos en Aralar[4]. En cuanto a la figura masculina su interpretación viene a sintetizar las dos mencionadas anteriormente.

Desde el punto de vista técnico impera la multiplicidad: se ha empleado el esmaltado en las vestiduras de las figuras y en los medallones del frontón, el cincelado y calado en las columnillas que sostienen las arquerías, el repujado en los edificios que coronan las arcadas, de nuevo el cincelado en las manos y pies de las figuras y en la decoración vegetal –vermiculado– de los fondos de las placas y la técnica de cabujones en la mandorla de la Virgen, en las fajas divisorias de los dos pisos y en las arcadas que enmarcan las figuras. No menos variadas son las influencias: los esmaltes se atribuyen a un maestro de Limoges, en tanto que los motivos vegetales de los fondos de las placas son específicos de los talleres hispanos y los adornos florales cincelados y calados de las columnillas parecen de inspiración musulmana reinterpretados a la inglesa.

Detalle curioso, que desde antiguo ha llamado la atención de los estudiosos, es la inscripción de la filacteria que porta el ángel de San Mateo, que dio lugar a variadas interpretaciones. Últimamente[5], se ha sugerido que se trata de una frase griega ΑΓ Θ(EOS) –Santo Dios–, es decir, el inicio del Trisagión, omnipresente en las liturgias medievales de Oriente y Occidente. Habría sido elegida no por el artista sino por el promotor –sin duda un clérigo erudito que quizás quiso hacer alarde de sus conocimientos–, quien debió de pasar una nota con la inscripción griega al

artífice, que entendió y plasmó mal algunas letras, como la gamma o la zeta, lo que a su vez hizo que la inscripción fuera erróneamente interpretada por los modernos estudiosos.

Cuestión polémica, recientemente reabierta, es la de la localización original de este frontal: el santuario de San Miguel de Aralar, donde se halla actualmente, o la catedral de Pamplona, del que dependía aquel. La pertenencia a Aralar fue puesta en duda en fecha tardía, apoyándose básicamente en una lectura de la inscripción incorporada al retablo con motivo de su restauración en 1765: *Este precioso retablo de Láminas de metal dorado, y Esmaltado con su imagen de la Virgen del Sagrario de la Cathedral de Pamplona, a que es anexo este Sanctuario de San Miguel, estubo antiguamente en la obscuridad de su capilla, de donde se sacó, se limpió en Pamplona, y para que su vista mueba a devoción, fue colocado assi en esta Capilla maior, en el año 1765;* en dicha lectura la expresión "su capilla" fue interpretada como referida a una capilla de la catedral de Pamplona[6]. Como su propia autora reconoció, esta interpretación era errónea, pues las palabras "su capilla" hacían en realidad referencia a la pequeña capilla que hay en el interior de la iglesia de Aralar en el tramo intermedio de la nave central y en 1765 –y en los años inmediatamente anteriores– el frontal estaba con toda seguridad en Aralar, como acredita un texto cuasi-contemporáneo de la restauración[7].

Últimamente, sin embargo, se ha replanteado la posibilidad de la primitiva pertenencia del frontal a la seo pamplonesa, basándose en otros argumentos: el hecho de que esté dedicado a la Virgen y no a San Miguel, el contraste entre la riqueza de la pieza y la relativa modestia del edificio del santuario de Aralar y la identidad de la advocación de la imagen mariana que lo preside –Virgen del Sagrario– con la de la titular de la catedral de Pamplona[8]. Personalmente añadiré dos más: el que la citada representación mariana sea una "copia" de la titular de la seo pamplonesa[9] y el hecho de que, según la inscripción y el texto coetáneo citado, en 1765 el frontal presidiera no la iglesia de Aralar propiamente sino la capilla interior situada en la nave central, un lugar a todas luces inadecuado para esta obra y que parece indicar que, por así decir, "hubo que hacerle sitio". Por otro lado no tiene nada de particular que el



Santuario de San Miguel de Aralar, frontal, detalle: San Gabriel, María y San José



Santuario de San Miguel de Aralar, frontal, detalle: Virgen titular

cambio de modas y la renovación del mobiliario litúrgico de la catedral de Pamplona provocase el arrinconamiento y sustitución del frontal, y su traslado a un templo de categoría secundaria vinculado a la citada catedral[10].

Con todo es preciso reconocer que todo esto no son más que pruebas circunstanciales y que en contra tenemos la actual localización del retablo en Aralar, lo que dicen las fuentes escritas –si bien estas son muy tardías, pues se remontan solo a 1774[11]– y el hecho de que el presunto promotor del retablo, el obispo de Pamplona, Pedro de Artajona, al que luego aludiremos, parece haber tenido cierta relación con Aralar, cuyo abad, Pedro Rufo, figura como vicario del obispo en 1186 –el primer vicario general conocido en la diócesis de Pamplona– y con cuya cofradía ajustó una concordia en 1191, en la que se establecía que el obispo de Pamplona fuera siempre la cabeza y rector de dicha cofradía[12]. En suma, la cuestión continúa abierta.

Se supone realizado en un taller de Pamplona, en el que coincidirían artistas de distintas procedencias, castellanos y navarros bajo la dirección de un maestro venido de Limoges. El período más probable para su ejecución sería el episcopado de Pedro de Artajona o de París (1167-1193), quien pudo ser su promotor. Este prelado era hombre culto, que había cursado estudios en París y llegó a escribir un *Tractatus de Trinitate et Incarnatione*[13], lo que explicaría la famosa inscripción griega. En cuanto a su cronología, se ha datado en los años 1175 y 1185, pero si hubiera sido hecho para Aralar habría que retrasar algo su ejecución, colocándola hacia 1191 y poniéndola en relación con la mentada concordia entre el obispo y los cofrades de San Miguel.

Orfebrería

En el terreno de la orfebrería habría que destacar las cubiertas del Evangeliario de Roncesvalles[14], sobre el que juraban los priores al hacerse cargo de la dirección del Hospital. La catedral de Pamplona tuvo, al parecer, un Evangeliario con unas cubiertas similares, pero fueron sustituidas a mediados del XVI por otras de estilo renacentista.

Las cubiertas del Evangeliario de Roncesvalles están realizadas en plata, parcialmente dorada, con incrustaciones de cabujones de piedras diversas.

Su temática es la usual en este tipo de piezas. En el anverso figura el Pantocrátor, inscrito en una mandorla romboidal decorada con roleos de filigrana y cabujones, flanqueda en los ángulos por los cuatro símbolos de los Evangelistas, quedando enmarcado el conjunto por una orla rectangular adornada asimismo con roleos de filigrana y cabujones.

El reverso esta presidido por un Crucificado románico de cuatro clavos, muy verticalista, con los brazos horizontales y luciendo un perizoneo largo hasta las rodillas, con el borde en diagonal, de modo que cubre la rodilla derecha y deja al descubierto la izquierda, dispuesto sobre una cruz con borde de filigrana y cabujones; se trata de un Cristo tipo Le Mans, como las tallas lignarias de Pitillas, Caparroso y Torres del Río. En los ángulos superiores de la cruz se situaban –según un esquema habitual– las figuras simbólicas del sol y la luna, aunque sólo se ha conservado la segunda, habiendo sido sustituida la primera por un medallón con el león de San Marcos de época gótica. En los inferiores se ha supuesto que estarían la Virgen y San Juan, ambos desaparecidos, que integrarían con la figura del Crucificado el Calvario. El conjunto está enmarcado por una orla rectangular de roleos de filigrana y cabujones idéntica a la de la cara opuesta.

Formalmente, tanto el tratamiento de las telas –con pliegues amplios y voluminosos– como el de los animales que componen el Tetramorfos acusan un naturalismo que anuncia el gótico.

Se ha atribuido a un taller navarro. En cuanto a la cronología, se había datado en el segundo cuarto del XIII, apoyándose en la presencia de la flor de lis en los supedáneos del Pantocrátor y el Crucificado y considerándola una alusión a la entronización en Navarra de la casa de Champaña con Teobaldo I (1234-1253)[15]. El argumento carece de validez, ya que dicha flor no tiene ca-



Roncesvalles, Museo de la Colegiata, Evangeliario: reverso presidido por el Crucificado

rácter heráldico, pues su presencia es frecuente a los pies de cruces –quizás con valor simbólico, aludiendo al árbol de la vida o al propio Cristo–, y además no aludiría a la casa de Champaña sino a la de Francia, que no se entroniza en Navarra hasta 1284, fecha a todas luces demasiado tardía para esta pieza[16].

En realidad las características formales de estas cubiertas nos retrotraen a un período anterior. El ángel de San Mateo ha sido comparado con el del tímpano de la portada de San Miguel de Estella, datada en las últimas décadas del XII. La figura del Crucificado debe relacionarse –más que con la cruz procesional de Monjardín, de tres clavos– con las tallas navarras en madera derivadas de la imagen de Le Mans –fechada c. 1210–, las de Caparroso, Pitillas y Torres del Río –atribuidas a la tercera década del XIII–. En este caso, conviene tener en cuenta que, por ser el Cristo de Roncesvalles una pieza de orfebrería y vinculada a una institución mucho más relevante que los de Caparroso, Pitillas y Torres del Río, su cronología debe estar más próxima al modelo del tipo que a las tallas lignarias navarras. Conjugando ambas relaciones podría pensarse en una fecha en torno a la segunda década del XIII, que coincidiría además con la realización de la iglesia (1209-1219) por iniciativa de Sancho VII el Fuerte. Cabe incluso la posibilidad, aunque no tenemos ninguna prueba, de que al igual que el templo fuera un obsequio del monarca.



Roncesvalles, Museo de la Colegiata, Evangeliario: anverso con el Pantocrátor y el Tetramorfos

Notas

1 Este estudio está basado fundamentalmente en GAUTHIER, 1982, 23-48, y 1987, 126-138, y RICO, 2001, 317-325, quienes a su vez manejaron la bibliografía anterior de modo crítico, por lo que, a través de ellos, puede el lector tener conocimiento de las publicaciones anteriores y acceder a ellas si lo desea. En algún aspecto concreto del estudio se han manejado otras publicaciones que se citan oportunamente.

2 La identificación del ángel con Gabriel aparece en HUICI y JUARISTI, 1929, 135, mientras que la identificación con San Miguel la encontramos en MADRAZO, 1875b, 421, uno y otro serán seguidos por autores posteriores. Por su parte la identificación del personaje masculino con San José aparece en HUICI y JUARISTI, 1929, 135. Existen otras interpretaciones, a las que no hemos aludido en el texto, por su carácter fantástico, que hace que se hayan abandonado hace tiempo, como la que identifica las figuras masculina y femenina con los monarcas donantes.

3 RICO, 2001, 318 y 321-323. El autor se apoya fundamentalmente en razones iconográficas, de las que hace una exposición bastante extensa.

4 RICO, 2001, 320-321.

5 RICO, 1994, 455-466.

6 GAUTHIER, 1963.

7 GAUTHIER, 1982, 24 y 26, donde se recoge el citado texto perteneciente a la obra del P. Burgui, *San Miguel in Excelsis, representado como príncipe supremo de todo el reyno de cielo y tierra y como protector excelso aparecido y adorado en el reyno de Navarra,* Pamplona, 1774. A pesar de la fecha de publicación, el autor conoció y describió el retablo antes y después de su restauración.

8 RICO, 2001, 318-319.

9 GAUTHIER, 1982, 24, y FERNÁNDEZ-LADREDA, 1994, 49.

10 Esta motivación del presunto traslado fue expuesta ya por GAUTHIER, 1963.

11 Me refiero a la obra del P. Burgui, citada en la nota 7.

12 GOÑI, 1979, 464 y 471-472. La concordia aparece transcrita en ARIGITA, 1904, 233-234, nº 46, y más modernamente en GOÑI, 1997, 338-340, nº 393.

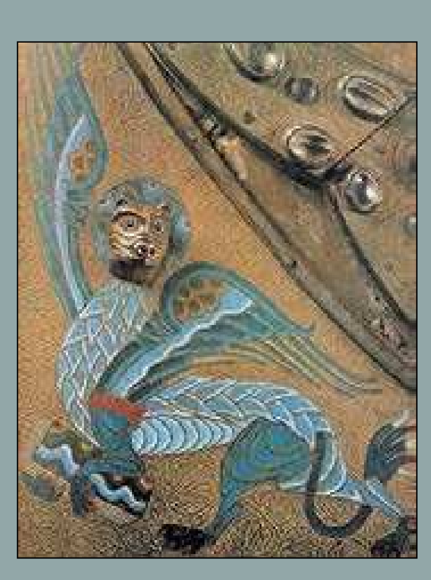
13 GOÑI, 1979, 433, 477-478 y 494-495.

14 HEREDIA y ORBE, 1986, 23-25.

15 HEREDIA y ORBE, 1986, 25.

16 MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL, 1996, 353.

BIBLIOGRAFÍA



BIBLIOGRAFÍA

ABBAD, 1942.

ABBAD RÍOS, F., "La iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico": *Archivo Español de arte,* XV, pp. 163-170.

ABBAD, 1974-1979.

ABBAD RÍOS, F., "El arte románico en Navarra y Aragón. Estado actual de la cuestión": *Anuario de Estudios Medievales,* IX, pp. 623-640.

ÁLVAREZ, 1978.

ÁLVAREZ PALENZUELA, V., *Monasterios cistercienses en Castilla*, Valladolid.

ANTÓN, 1942.

ANTÓN, F., *Monasterios medievales de la provincia de Valladolid*, Valladolid.

ARAGONÉS, 1993.

ARAGONÉS ESTELLA, E., "Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro": *Príncipe de Viana*, 199 (1993), pp. 247-280.

ARAGONÉS, 1994a.

ARAGONÉS ESTELLA, E., "Época prerrománica y románica": VVAA, *La catedral de Pamplona 1394-1994*, Pamplona, vol. I, pp. 133-161.

ARAGONÉS, 1994b.

ARAGONÉS ESTELLA, E., "El románico en Sangüesa": VVAA, *El arte en Navarra,* Pamplona, pp. 65-80.

ARAGONÉS, 1994c.

ARAGONÉS ESTELLA, E., "El maestro de San Miguel de Estella y su escuela: relación estilística entre la obra esculpida de varias iglesias navarras": *Actas IX Congreso de Historia del Arte,* León, t. I, pp. 49-60.

ARAGONÉS, 1996a

ARAGONÉS ESTELLA, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona.

ARAGONÉS, 1996b

ARAGONÉS ESTELLA, E., "El capitel de los ríos del Paraíso en el claustro románico de la catedral de Pamplona": *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección de Artes Plásticas y Monumentales Eusko Ikaskuntza*, nº 15, pp. 285-296.

ARAGONÉS, 1996c.

ARAGONÉS ESTELLA, E., "El claustro de San Pedro de la Rúa en Estella: Estudio del problemático capitel de San Pedro. Capiteles inéditos del conjunto": *Príncipe de Viana,* 209 (1996), pp. 455-483.

ARAGONÉS, 1996d

ARAGONÉS ESTELLA, E., "La imagen de los hombres y sus quehaceres": *Signos de identidad histórica para Navarra,* Pamplona, I, pp. 235-258.

ARAGONÉS, 1996e.

ARAGONÉS ESTELLA, E., "El más allá. Premio y castigo para cada alma. Cielo e Infierno": *Signos de identidad histórica para Navarra,* I, pp. 259-270.

ARAGONÉS, 1998.

ARAGONÉS ESTELLA, E., "La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico": *Príncipe de Viana,* 213 (1998), pp. 103-143.

ARAGONÉS, 1999a.

ARAGONÉS ESTELLA, E., "La imagen del mal en el románico del Camino de Santiago navarro": *Estafeta jacobea,* nº 56, pp. 66-73.

ARAGONÉS, 1999b.

ARAGONÉS ESTELLA, E., "La moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV": *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra,* 74 (1999), pp. 521-561.

ARAGUAS-PEROPADRE, 1989.

ARAGUAS, P. y PEROPADRE MUNIESA, A., "La seo del Salvador, église cathedrale de Saragosse, étude architecturale, des origins à 1550": *Bulletin Monumental,* 147, pp. 281-305.

ARCO, 1942.

ARCO Y GARAY, R., *Catálogo monumental de España. Huesca,* 2 vol., Madrid.

ARIÉS, 1977.

ARIÉS, P., *L'homme devant la mort. I. Le temps des gisants*, París.

ARIGITA, 1904.

ARIGITA Y LASA, M., *Historia de la imagen y santuario de San Miguel de Excelsis,* Pamplona.

ARIGITA, 1910.

ARIGITA Y LASA, M., *La Asunción de la Santísima Virgen y su culto en Navarra,* Madrid.

ARIZMENDI, 1836.

ARIZMENDI, G. de, *Prontuario histórico del Real Monasterio de Nuestra Señora de La Oliva. Anales del Monasterio de La Oliva*, La Oliva, (manuscrito inédito).

AZCÁRATE, 1976.

AZCÁRATE, J. M. de, "Sincretismo de la escultura románica navarra": *Príncipe de Viana*, 142-43 (1976), pp. 131-150.

AZCÁRATE, 1984.

AZCÁRATE RISTORI, J. M., *Basílica de San Prudencio de Armentia,* Vitoria.

AZCÁRATE, 1990.

AZCÁRATE, J. Mª, *Arte gótico en España*, Madrid.

BALAGUER, 1946.

BALAGUER, F., "Notas documentales sobre los mozárabes oscenses": *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, II, pp. 397-416.

BANGO, 1985.

BANGO TORVISO, I. G., "Arquitectura gótica": *Historia de la Arquitectura española. Arquitectura Gótica, Mudéjar e Hispanomusulmana*, vol. II, Zaragoza.

BANGO, 1990.

BANGO TORVISO, I. G., "La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno": *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro*, Silos, pp. 317-376.

BANGO, 1992.

BANGO TORVISO, I. G., *El románico en España,* Madrid.

BANGO, 2000.

BANGO TORVISO, I. G., "La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época": *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, pp. 11-150.

BCMN

Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra

BECKER, 1995.

BECKER, T.I.C., *Eunate (Navarra): Zwischen Santiago und Jerusalem. Eine spätromanische Marienkirche am Jakobsweg*, Tubinga: *Jakobus-Studien 6.*

BIURRUN, 1936.

BIURRUN Y SOTIL, T., *El arte románico en Navarra o las órdenes monacales, sistemas constructivos y monumentos cluniacenses, sanjuanistas, agustinianos, cistercienses y templarios*, Pamplona.

BLOMME, 1993.

BLOMME, Y., *Poitou gothique*, París.

BONNERY, 1991.

BONNERY, A., "L'édicule du Saint-Sépulcre de Narbonne. Recherche sur l'iconographie de l'Anastasis": *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxá*, 22, pp. 7-42.

BOTO, 2000.

BOTO VARELA, G., *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos.

BOUSQUET, 1988.

BOUSQUET, J., "Le chapiteau provençal à trois feuilles en spirale. Diffusion et origines": *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, (1988), pp. 105-122, y 20 (1989), pp. 191-202.

BRANNER, 1985.

BRANNER, R., *Burgundian gothic architecture*, London, (1ª ed. 1960).

BRAUNFELS, 1974.

BRAUNFELS, W., *La arquitectura monacal en occidente*, Barcelona.

BRAVO, 1648.

BRAVO, N., *Notae literales regulae S. Benedicti abbatis*, La Oliva.

BRESC-BAUTIER, 1974.

BRESC-BAUTIER, G., "Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem (IXe-XVe siècles). Archéologie d'une dévotion": *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50, pp. 319-342.

BRESC-BAUTIER, 1984.

BRESC-BAUTIER, G., *Le Cartulaire du Chapitre du Saint-Sépulcre de Jérusalem*, París.

BRUYNE, 1958.

BRUYNE, E. de, *Estudios de estética medieval*, vol. II y III, Madrid.

BUCHER, 1970.

BUCHER, F., *The Pamplona Bibles*, New Haven y Londres, 2 vol.

BURGUI, 1774.

BURGUI, T. de, *San Miguel de Excelsis…*, Pamplona.

CABANOT, 1978.

CABANOT, J., "Les débuts de la sculpture romane en Navarre: San Salvador de Leyre": *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 9, pp. 21-50.

CABANOT, 1987.

CABANOT, J., *Les débuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, París.

CALDWELL, 1980.

CALDWELL, S. H., "Penance, Baptism, Apocalypse: The Easter context of Jaca Cathedral's West tympanum": *Art History*, 3, pp. 25-40.

CAMPS CAZORLA, 1945 (1935).

CAMPS CAZORLA, E., *El arte románico en España*, Barcelona.

CANELLAS, 1990.

CANELLAS LÓPEZ, A., *Monumenta Diplomática Aragonensia. Los cartularios de San Salvador de Zaragoza,* 2 vol., Zaragoza.

CASA DE LA, Y TERÉS, 1982.

CASA MARTÍNEZ, C. de la y TERÉS NAVARRO, E., *Monasterio cisterciense de Santa María de Huerta*, Soria.

CASTELNUOVO, 1962.

CASTELNUOVO, E., *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turín.

CASTRO, 1996.

CASTRO, A., *Historia de la construcción medieval. Aportaciones*, Barcelona.

CASTRO, 1952.

CASTRO, J. R., *Archivo General de Navarra. Catálogo de la Sección de Comptos. Documentos. T. I. Años 842-1331*, Pamplona.

CEÁN-BERMÚDEZ, 1829.

CEÁN-BERMÚDEZ, J. A., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid.

CIERBIDE-RAMOS, 1997.

CIERBIDE, R. y RAMOS, E., *Documentación medieval del Monasterio de Santa Engracia de Pamplona (siglos XIII-XVI)*, San Sebastián.

CIERVIDE y SESMA, 1951.

CIERVIDE, R y SESMA, J. A., *Olite en el siglo XIV*, Pamplona.

CLAVERIA, 1941.

CLAVERIA ARANGUA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra,* 2 vols., Madrid, 1941-1944.

CLAVERÍA, 1953.

CLAVERÍA ARANGUA, J., *Historia documentada de la Virgen, del santuario y villa de Ujué*, Pamplona.

CMN

GARCÍA GAINZA, M. C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, 9 vol., Pamplona, 1980-1997.

COLOMBÁS, 1987.

COLOMBÁS, G. *Monasterio de Tulebras*, Pamplona.

COLOMBIER, 1973.

COLOMBIER, P. du, *Les Chantiers des Cathédrales. Ouvriers, Architectes, Sculpteurs*, París.

CONANT, 1956.

CONANT, K. J., "The original Buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem": *Speculum*, XXXI, pp. 1-48.

CONANT, 1982.

CONANT, K. J., *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*, Madrid.

CONTEL, 1966.

CONTEL BAREA, C., *El cister zaragozano en el siglo XII. Abadías predecesoras de Nuestra Señora de Rueda de Ebro*, Zaragoza.

COOK-GUDIOL, 1950.

COOK, W.W.S. y GUDIOL RICART, J. A., *Pintura e imaginería románicas,* Madrid: *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico,* vol. VI.

CORPAS, 1993.

CORPAS, J. R., *Un sorprendente juego de espejos en el camino de Santiago*, Pamplona.

CORTÉS, 1968.

CORTÉS ARRESE, M., "Vinculaciones navarras de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza)": *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* XXV, pp. 39-57.

CORTÉS ARRESE, 1988.

CORTÉS ARRESE, M., "Influencias navarras en la escultura románica del Arciprestazgo de la Valdonsella": *I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana, anejo 11*, pp. 65-71.

CRAPLET, 1972.

CRAPLET, B., *Auvergne romane*, Zodiaque.

CROZET, 1959.

CROZET, R., "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. Les chapiteaux du cloître de Tudela (Navarre)": *Cahiers de civilisation médiévale,* II, pp. 333-340.

CROZET, 1960.

CROZET, R., "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. Nouvelles reamarques sur les chapiteaux du cloître de Tudela. La décoration sculptée de la collégiale de Tudela. Églises Santa Maria Magdalena et San Nicolas de Tudela. Le relief au cavalier": *Cahiers de civilisation médiévale,* III, pp. 119-127.

CROZET, 1964.

CROZET, R., "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. V Estella. VI Puente la Reina": *Cahiers de civilisation médiévale,* VII, pp. 313-332.

CROZET, 1968.

CROZET, R., "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VII. Sur les traces d'un sculpteur": *Cahiers de civilisation médiévale*, XI, pp. 41-57.

CROZET, 1969.

CROZET, R., "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VIII. Quatre portails historiés": *Cahiers de civilisation médiévale*, XII, pp. 47-61.

CROZET, 1970.

CROZET, R., "Recherches sur l'architecture monastique en Navarre et Aragon": *Cahiers de civilisation Médiévale,* XIII, pp. 291-303

CROZET, 1971.

CROZET, R., "Voûtes romanes á nervures et premieres voutes d'ogives en Navarre et en Aragon": *Homenaje a Don J. E. Uranga*, Pamplona, pp. 257-267.

CUADRADO, 1993.

CUADRADO LORENZO, M. F., "Tres esculturas de Leire y sus relaciones con temas escatológicos": *Príncipe de Viana*, 199 (1993), pp. 229-245.

DAILLIEZ, 1987a.

DAILLIEZ, L., "Los orígenes de Veruela": *El cister. Ordenes religiosas Zaragozanas*, Zaragoza, pp 165-176.

DAILLIEZ, 1987b.

DAILLIEZ, L., *Veruela. Monasterio cisterciense*, Zaragoza.

DAILLIEZ, 1990.

DAILLIEZ, L., *Escaladieu. Abaye cistercienne*, Tarbes.

DESCHAMPS, 1972 (1930).

DESCHAMPS, P., *French Sculpture of the Romanesque Period. Eleventh and Twelfth Centuries*, Nueva York

DIAS, 1994.

DIAS, P., *Arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa.

DÍAZ BRAVO, 1956.

DÍAZ BRAVO, J. V., *Memorias históricas de Tudela*, Pamplona, (Ed. Castro).

DIMIER, 1977

DIMIER, A., "La arquitectura de las iglesias de monjas cistercienses": *Cistercium*, 89, pp. 89-105.

DUBY, 1985.

DUBY, G., *San Bernardo y el arte cisterciense*, Madrid.

DURÁN, 1991.

DURÁN GUDIOL, A., "Monasterios y monasteriolos en los obispados de Pamplona y Aragón en el siglo XI": *Príncipe de Viana*, 193 (1991), pp. 69-88.

DURAND, 1984.

DURAND, J., "Notes sur une iconographie méconnue: le 'saint roi Job'": *Cahiers Archéologiques*, XXXII, pp. 113-135.

DURLIAT, 1990.

DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan.

DURLIAT, 1993.

DURLIAT, M., *La España románica,* Madrid.

ECHEVARRÍA Y FERNÁNDEZ, 1987.

ECHEVERRÍA, P. y FERNÁNDEZ, R., "Estudio histórico artístico de la parroquia de San Nicolás de Pamplona": *Príncipe de Viana*, 182 (1987), pp. 711-756.

ECHEVERRÍA y FERNÁNDEZ, 1987b.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La parroquia de San Juan en el conjunto urbano de Huarte Araquil,* Pamplona.

EGRY, 1959.

EGRY, A., "La escultura del claustro de la catedral de Tudela": *Príncipe de Viana,* 74-75 (1959), pp. 63-108.

EGRY, 1963.

EGRY, A., "Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo": *Archivo Español de Arte,* XXXVI, pp. 181-187.

ERLANDE-BRANDENBURG, 1991.

ERLANDE-BRANDENBURG, A., *Villard de Honnecourt. Cuaderno. Siglo XIII*, Madrid.

ESPAÑOL, 1987.

ESPAÑOL BERTRAN, F., "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la Ascensión de Alejandro y el Señor de los animales en el románico español": *Vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art*, Barcelona, vol. I, pp. 49-64.

ESTEBAN, 2000.

ESTEBAN LORENTE, J.F., "La metrología de la catedral románica de Jaca: 2": *Artigrama*, 15, pp. 231-258.

ETAYO, 1914.

ETAYO, J. “Información de los Prior, Abbad y cofrades de Santa María de Onat sobre los artículos por su parte presentados contra el Rector e beneficiados de Muruzábal”: *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, V, pp. 64-65.

FAVREAU, 1975.

FAVREAU, R., “L’inscription du tympan nord de San Miguel de Estella”: *Bibliothèque de l’École des Chartes*, CXXXIII, pp. 237-246.

FERNÁNDEZ, COSMEN y HERRÁEZ, 1988.

FERNÁNDEZ, E., COSMEN, Mª. C. y HERRÁEZ, Mª. V., *El Arte Cisterciense en León*, León.

FERNÁNDEZ GRACIA, 1994.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Los monasterios del Cister”. VVAA, *El arte en Navarra*, Pamplona, pp. 114-128.

FERNÁNDEZ GRACIA, 1997.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El monasterio de Fitero. Arte y arquitectura*, Pamplona.

FERNÁNDEZ-LADREDA, 1983.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona.

FERNÁNDEZ-LADREDA, 1989.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Imaginería medieval mariana (en Navarra),* Pamplona.

FERNÁNDEZ-LADREDA Y GARCÍA GAINZA, 1994.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. y GARCÍA GAINZA, M. C., *Salve, 700 años de arte y devoción mariana en Navarra,* Pamplona.

FERNÁNDEZ-LADREDA.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Crucificados medievales en Navarra* (inédito).

FERRER, 1983.

FERRER BENIMELI, J. A., “Introducción. Antecedentes histórico-sociales del oficio de cantero y de la industria de la piedra”: *Signos lapidarios de Aragón*, Zaragoza, pp. 3-20.

FOLDA, 1995.

FOLDA, J., *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge.

FORTÚN, 1987.

FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., *Sancho VII el Fuerte (1194-1234*), Pamplona.

FORTÚN, 1993.

FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., *Leire, un señorío monástico en Navarra (siglos IX-XIX)*, Pamplona.

FRAÏSSE, 1992.

FRAÏSSE, C., *L’enluminure à Moissac aux XIe et XIIe siècles*, Auch.

FRONTÓN SIMÓN, 1996.

FRONTÓN SIMÓN, I. M, “El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada externa”: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIII, pp. 65-98.

FUENTES, 1944.

FUENTES, F., *Catálogo de los Archivos eclesiásticos de Tudela*, Tudela.

GAILLARD, 1938.

GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole. Leon-Jaca-Compostelle*, París.

GAILLARD, 1956.

GAILLARD, G., “La Escultura del siglo XI en Navarra antes de las peregrinaciones”: *Príncipe de Viana*, 63 (1956), pp. 121-132.

GAILLARD, 1960.

GAILLARD, G., “El capitel de Job en los Museos de Toulouse y de Pamplona”: *Príncipe de Viana*, 80-81 (1960), pp. 237-240.

GAILLARD, 1964.

GAILLARD, G., “L’influence du pélérinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre”: *Príncipe de Viana*, 96-97 (1964), pp. 181-186.

GALBETE, 1976.

GALBETE MARTINICORENA, V., “Ensayo de reconstrucción de planta de la catedral románica de Pamplona (1100-1127)”: *Príncipe de Viana*, 144-45 (1976), pp. 381-396.

GAMBRA, 1984.

GAMBRA, R., *Las vírgenes emigrantes. El misterioso origen de unas imágenes roncalesas,* Pamplona: Temas de Cultura Popular 287.

GARCÍA ARANCÓN, 1985a.

GARCÍA ARANCÓN, R., *Colección diplomática de los Reyes de Navarra de la dinastía de Champaña. 2. Teobaldo II. (1253-1270)*, San Sebastián.

GARCÍA ARANCÓN, 1985b.

GARCÍA ARANCÓN, R., “La población de Navarra en la segunda mitad del siglo XIII”: *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 46 (1985), pp. 87-101.

GARCÍA FERNÁNDEZ, 1989.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E., *Santa María de Irache: expansión y crisis de un señorío monástico navarro en la Edad Media (958-1537),* Bilbao.

GARCÍA GAINZA, 1987.

GARCÍA GAINZA, M. C., “Historia del arte”: *Primer Congreso General de Historia de Navarra 1. Ponencias, Príncipe de Viana, Anejo 7,* pp. 251-283.

GARCÍA GAINZA, 1994.

GARCÍA GAINZA, M. C., “San Miguel de Aralar”: VV.AA., *El arte en Navarra*, Pamplona, pp. 33-48.

GARCÍA GAINZA-AZANZA

GARCÍA GAINZA, M. C. y AZANZA LÓPEZ, J. J., "Contribución de la revista Príncipe de Viana a la Historia del arte navarro": *Príncipe de Viana,* 200 (1993), pp. 553-571.

GARCÍA LARRAGUETA, 1957.

GARCÍA LARRAGUETA, S., *El gran priorado de Navarra de la Orden de San Juan de Jerusalén. Siglos XII-XIII*, 2 vol., Pamplona.

GARCÍA LARRAGUETA, 1976.

GARCÍA LARRAGUETA, S., "Documentos navarros en lengua occitana (primera serie)": *Anuario de Derecho Foral*, II (1976-1977), pp. 395-729.

GARCÍA LARRAGUETA-OSTOLAZA, 1982.

GARCÍA LARRAGUETA, S. y OSTOLAZA ELIZONDO, I., "Estudios de Diplomática sobre fuentes de la época de Sancho el Sabio": *Actas del I Congreso de Estudios Históricos "Vitoria en la Edad Media"*, Vitoria, pp. 117-215.

GARCÍA SESMA, 1984.

GARCÍA SESMA, M., *La Iglesia cisterciense de Fitero*, Logroño.

GARDELLES, 1992.

GARDELLES, J., *Aquitaine gothique*, París.

GAUTHIER, 1982.

GAUTHIER, M. M., "El frontal de altar de San Miguel de Excelsis": VVAA, *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros,* Pamplona, pp. 23-46.

GAUTHIER, 1987.

GAUTHIER, M. M., *Emaux méridionaux. Catalogue international de l´oeuvre de Limoges. 1. L' epoque romane,* París.

GAUTHIER, 1993.

GAUTHIER, M. M., "Images de la Mère de Dieu dans la décoration de l'autel": *Cahiers de Fanjeaux,* 28, pp. 87-137

GHYKA, 1986.

GHYKA, M. C., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona.

GIMPEL, 1958.

GIMPEL, J., *Les bâtisseurs de Cathédrales*, París.

GINÉS, 1988.

GINÉS SABRÁS, M. A.,"Los programas hagiográficos en la escultura románica monumental de Navarra": *Príncipe de Viana*, 183 (1988), pp. 7-49.

GÓMEZ, 1993.

GÓMEZ GÓMEZ, A., "Cojos y miserables en la portada románica de Echano (Navarra)": *Príncipe de Viana*, 198 (1993), pp. 9-27.

GÓMEZ, 1996.

GÓMEZ GÓMEZ, A., "La escultura románica en Navarra, Álava y su entorno": *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección de Artes Plásticas y Monumentales Eusko Ikaskuntza*, nº 15, pp. 79-101.

GÓMEZ, 1998.

GÓMEZ GÓMEZ, A., "La iconografía del parto en el arte románico hispano": *Príncipe de Viana*, 213 (1998), pp. 79-101.

GÓMEZ-ASIÁIN, 1995.

GÓMEZ GÓMEZ, A. y ASIÁIN YÁRNOZ, M. A., "*Caritas et diabolus* en la iconografía de San Martín: el caso de San Martín de Unx (Navarra)": *Príncipe de Viana*, 205 (1995), pp. 285-310.

GÓMEZ MORENO, 1934.

GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1949.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., "La fecha de construcción y consagración de la Catedral románica de Pamplona (1100-1127)": *Príncipe de Viana*, 37 (1949), pp. 385-395.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1953.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona": *Príncipe de Viana*, 52-53 (1953), pp. 311-327.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1964.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., "La fecha de terminación del claustro románico de la Catedral de Pamplona": *Príncipe de Viana*, 96-97 (1964), pp. 281-283.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1965a.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Catálogo del archivo Catedral de Pamplona*, Pamplona.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1965b.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Historia del monasterio cisterciense de Fitero": *Príncipe de Viana*, 100-101 (1965), pp. 295-329.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1970.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., "La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona": *Príncipe de Viana*, 118-119 (1970), pp. 5-64.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1971.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Bibliografía. François Bucher. The Pamplona Bibles": *Príncipe de Viana,* 122-23 (1971), pp. 117-119.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1975.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Origen del monacato benedictino en Navarra. Glosas a una obra deslumbrante": *Príncipe de Viana*, 138-39 (1975), pp. 367-374.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1976.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., "La parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella: Historia , Arte": *XII Semana de Estudios Medievales de Estella*, Pamplona, pp. 161-179.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1979.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona I. Siglos IV-XIII*, Pamplona.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1994.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia eclesiástica de Estella I. Parroquias, iglesias y capillas reales,* Pamplona.

GOÑI GAZTAMBIDE, 1997.

GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Colección diplomática de la Catedral de Pamplona. Tomo I (829-1243)*, Pamplona.

GORROSTERAZU, 1925.

GORROSTERAZU, J, *Don Rodrigo Jiménez de Rada, gran estadista escritor y prelado*, Pamplona.

GUDIOL-GAYA, 1948.

GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A., *Arquitectura y escultura románicas*, Madrid: *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, vol. V.

HEITZ, 1990.

HEITZ, C., "*Sepulcrum Domini*: le Sépulcre visité par les Saintes Femmes (IXe-XIe siècle)": *Haut Moyen-Age. Culture, éducation et société. Études offertes à Pierre Riché*, París.

HEITZ, 1991.

HEITZ, C., "Architecture et liturgie: le Saint-Sépulcre et l'Occident": *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 22, pp. 43-55.

HERAS DE LAS, 1986.

HERAS NÚÑEZ, M. A. de las , *Estructuras arquitectónicas riojanas. Siglos X al XIII*, Logroño.

HEREDIA-ORBE, 1986.

HEREDIA MORENO, M. C. y ORBE SIVATTE, A., *Orfebrería de Navarra. 1. Edad Media,* Pamplona.

HERNÁNDEZ, 1984.

HERNÁNDEZ ÁLVARO, M.R., *La imaginería medieval en la provincia de Soria,* Soria.

HORSTE, 1982.

HORSTE, K., "The Passion Series from La Daurade and Problems of Narrative Composition in the Cloister Capital": *Gesta,* 21, pp. 51-52.

HORSTE, 1996.

HORSTE, K., *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade*, Oxford.

HUICI, 1923.

HUICI, S., "Iglesia de templarios de Torres del Río (Navarra)": *Arquitectura*, V, pp. 253-259. Reproducido en *Boletín de la comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, XV (1924), pp. 47-51.

HUICI-JUARISTI, 1929.

HUICI, S. y JUARISTI, V., *El santuario de San Miguel de Excelsis (Navarra) y su retablo esmaltado,* Madrid.

HÜRKEY, 1983.

HÜRKEY, E. J., *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter. Untersuchungen zu Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive,* Worms.

IBARRA, 1999 (1939).

IBARRA, J., *Historia del monasterio y de la Universidad literaria de Irache*, Pamplona.

IDOATE, 1954.

IDOATE, F., "Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra": *Príncipe de Viana*, 54-55 (1954), pp. 57-154.

ÍÑIGUEZ, 1961-1962.

ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "El ábside de la seo de Zaragoza": *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina,* Murcia, pp. 461-468.

ÍÑIGUEZ, 1966.

ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "El monasterio de San Salvador de Leyre": *Príncipe de Viana*, 104-105 (1966), pp. 189-220.

ÍÑIGUEZ, 1967.

ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "La escatología musulmana en los capiteles románicos": *Príncipe de Viana*, 108-109 (1967), pp. 265-275.

ÍÑIGUEZ, 1968.

ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "Sobre tallas románicas del siglo XII": *Príncipe de Viana*, 112-113 (1968), pp. 181-235.

ÍÑIGUEZ HERRERO, 1991.

ÍÑIGUEZ HERRERO, J.A., *El altar cristiano II. De Carlomagno al siglo XIII*, Pamplona.

ITURGAIZ, 1998.

ITURGÁIZ CIRIZA, D., *El crismón románico en Navarra. Cuenca de Pamplona*, Pamplona.

JALABERT, 1965.

JALABERT, D., *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France. Recherches sur les origines de l'art français*, París.

JANTZEN, 1982.

JANTZEN, H., *La arquitectura gótica*, Buenos Aires, (1ª Ed. Hamburgo, 1957).

JASPERT, 1991.

JASPERT, N., "La estructuración de las primeras posesiones del Capítulo del Santo Sepulcro en la Península Ibérica: la génesis del priorado de Santa Ana en Barcelona y sus dependencias": *I Jornadas de Estudio "La Orden del Santo Sepulcro. Calatayud-Zaragoza 1991*, Madrid, pp. 93-108.

JIMÉNEZ ZORZO y otros, 1986.

JIMÉNEZ ZORZO F. J., MARTÍNEZ BUENAGA, I., MARTÍNEZ PRADES, J. A. y RUBIO SAMPER, J. M., "El estudio de los signos lapidarios y el monasterio de Veruela (Ensayos de una metodología de trabajo)": *Seminario de Arte Aragonés*, XL, pp. 5-214.

JIMENO ARANGUREN, 2000.

JIMENO ARANGUREN, R., *Fundamentos de la piedad popular: advocaciones y culto a los santos en la Navarra primordial,* Tesis Doctoral, Universidad de Navarra (inédita).

JIMENO JURÍO, 1966.

JIMENO JURÍO, J. M., "Historia y leyenda en torno a la Virgen de Jerusalén de Artajona": *Príncipe de Viana,* 102-103 (1966), pp. 47-108.

JIMENO JURÍO, 1968.

JIMENO JURÍO, J. M., *Documentos medievales artajoneses (1070-1312)*, Pamplona.

JIMENO JURÍO, 1970.

JIMENO JURÍO, J. M., *Olite histórico*, Pamplona: Temas de Cultura Popular, 90.

JIMENO JURÍO, 1978.

JIMENO JURÍO, J. M., *Fitero*, Temas de Cultura Popular nº 72, Pamplona.

JIMENO JURÍO, 1982.

JIMENO JURÍO, J. M., *Iranzu*, Temas de Cultura Popular nº 69, Pamplona.

JIMENO JURÍO, 1987.

JIMENO JURÍO, J. M., *Olite monumental*, Temas de Cultura Popular nº 93, Pamplona.

JIMENO JURÍO, 1995.

JIMENO JURÍO, J. M., "Eunate y sus enigmas": *Príncipe de Viana*, 204 (1995), pp. 85-120.

JIMENO JURÍO, 1997.

JIMENO JURÍO, J. M., "Eunate y su cofradía. Ordenanzas antiguas": *Príncipe de Viana*, 210 (1997), pp. 87-117.

JIMENO JURÍO, 1998.

JIMENO JURÍO, J. M., *Eunate. Hito jacobeo singular*, Pamplona: *Panorama*, nº 26.

JIMENO JURÍO, 1999.

JIMENO JURÍO, J. M., "Eunate. Ruina y reconstrucción del claustro (siglos XVI-XVII)": *Príncipe de Viana*, LX, pp. 49-68.

JOVER, 1987.

JOVER HERNANDO, M., "Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra": *Príncipe de Viana,* 180 (1987), pp. 7-40.

JOVER, 1994a.

JOVER HERNANDO, M., "El monasterio de Leire": VV AA, *El arte en Navarra,* Pamplona, pp. 49-64.

JOVER, 1994b.

JOVER HERNANDO, M., "El románico en Estella": VV.AA., *El arte en Navarra,* Pamplona, pp. 81-96.

KIMPEL Y SUCKALE, 1990.

KIMPEL, D. y SUCKALE, R., *L'architecture gothique en France 1130-1270*, París (1ª Ed. Munich, 1985).

KING, 1990 (1980).

KING, G., *The way of Saint James*, 3 vol., New York.

KRAUTHEIMER, 1942.

KRAUTHEIMER, R., "Introduction to an Iconography of Medieval Architecture": *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, V, pp. 1 ss.

KRAUTHEIMER, 1993.

KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid.

KUBACH, 1972.

KUBACH, H.E., *Arquitectura Románica*, Madrid, (1ª Ed. 1954).

KUPFER, 1978.

KUPFER, V., "The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at the Cloisters": *Metropolitan Museum Journal*, XII, pp. 21-31.

LACARRA, 1931.

LACARRA, J. M., "La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos": *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, pp. 73-86.

LACARRA, 1934.

LACARRA, J. M., "El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII": *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, II, pp. 321-338.

LACARRA, J. M., 1941.

LACARRA, J. M., "Eunate": *Príncipe de Viana*, 5 (1941), pp. 37-44.

LACARRA, 1946.

LACARRA, J. M., "Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del Valle del Ebro": *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón. II*, Zaragoza, pp. 469-574.

LACARRA, 1965.

LACARRA, J. M., *Colección diplomática de Irache. 1 (958-1222): Fuentes para la historia del Pirineo IV*, Zaragoza.

LACARRA, 1972.

LACARRA, J. M., *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, 3 vol., Pamplona, 1972-1973.

LACARRA, 1976.

LACARRA, J. M., *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona.

LACARRA-GUDIOL, 1944.

LACARRA, J. M. y GUDIOL, J., "El primer románico en Navarra. Estudio histórico arqueológico": *Príncipe de Viana*, 16 (1944), pp, 221-272.

LACARRA y MARTÍN DUQUE, 1986.

LACARRA, J. Mª y MARTÍN DUQUE, A., *Colección diplomática de Irache (1223-1397)*, vol. II, Pamplona.

LACOSTE, 1971.

LACOSTE, J., "La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragon)": *Annales du Midi*, LXXXIII, pp. 149-172.

LACOSTE, 1973.

LACOSTE, J., "La sculpture à Silos autour de 1200": *Bulletin monumental,* 131, pp. 101-128.

LACOSTE, 1977.

LACOSTE, J., "San Miguel de Estella": *Homenaje a Lacarra,* Zaragoza, V, pp. 101-132.

LAMBERT, 1925.

LAMBER (sic), E., "El pórtico octogonal de la iglesia de Eunate": *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, XVI, pp. 219-223.

LAMBERT, 1928.

LAMBERT, E., "Les chapelles octogonales d'Eunate et de Torres del Río": *Memorial Henri Basset*, París, II, pp. 1-8.

LAMBERT, 1951.

LAMBERT, E., "La Catedral de Pamplona": *Príncipe de Viana*, 42-43 (1951), pp. 9-35.

LAMBERT, 1955.

LAMBERT, E., *L'architecture des templiers*, París.

LAMBERT, 1982.

LAMBERT, E., *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid (1ª Ed. París, 1931).

LAMPÉREZ, 1905.

LAMPÉREZ, V., "El real Monasterio de Fitero en Navarra": *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLVI, pp. 286-301.

LAMPÉREZ, 1924.

LAMPÉREZ, V., "La iglesia del Monasterio de Hirache": *Boletín de la Comisión de Monumentos Histórico Artísticos de Navarra*, XV, pp. 39 y ss.

LAMPÉREZ, 1930 (1908).

LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid, 3 vol.

LARUMBE, 1928.

LARUMBE, O., "La catedral de Pamplona": *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 3ª ép., nº II, pp. 91-120.

LARUMBE, 1930.

LARUMBE, O., *El Monasterio de Nuestra Señora de la Oliva*, Pamplona.

LE NAIL, 1998.

LE NAIL, J. F., "L'Escaladieu, abbaye de Bigorre": *Dossiers d'acheologie*, nº 234.

LEKAI, 1987.

LEKAI, L. J., *Los cistercienses. Ideales y Realidad*, Barcelona.

LEMA, 1990.

LEMA PUEYO, J. E., *Colección diplomática de Alfonso I de Aragón y Pamplona (1104-1134)*, San Sebastián.

LEROUX-DHUYS, 1999.

LEROUX-DHUYS, J.-F., *Las abadías cistercienses en Francia y en Europa*, Köln.

LEROY, 1981.

LEROY, B., *El Cartulario del Infante Luis de Navarra*, Pamplona.

LINAGE, 1973.

LINAGE CONDE, A., *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*, León, 2 vol.

LINAGE, 1985.

LINAGE CONDE, A., "En torno a la benedictinización. La recepción de la regla de San Benito en el monacato de la península ibérica a través de Leyre y aledaños": *Príncipe de Viana*, 174 (1985), pp. 57-93.

LOJENDIO, 1967 (1978).

LOJENDIO, L. M. de, *Navarre romane*, La Pierre-qui-vire (Trad. Cast. *Navarra. La España románica*, Madrid, 1978).

LÓPEZ, 1961.

LÓPEZ, C. M., "La exclaustración de 1820 y las reliquias de San Virila": *Príncipe de Viana*, 84-85 (1961), pp. 233-240.

LÓPEZ DE OCÁRIZ, 1988.

LÓPEZ DE OCÁRIZ Y ALZOLA, J. J., "El tetramorfos angelomorfo en Irache y Armentia. Análisis iconográfico e iconológico": *I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana, Anejo 11*, pp. 317-331.

LÓPEZ LACALLE, 1994.

LÓPEZ LACALLE, M., *Abadía cisterciense de Santa María de Iranzu*, Estella.

LUDDY, 1963.

LUDDY, A. J., *San Bernardo*, Madrid.

M.A.C., 1993.

CASTIÑEIRAS, M. A., "Capitel con aves": VVAA, *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, pp. 391-392.

MADRAZO, 1875a.

MADRAZO, P. de, "San Salvador de Leyre, panteón de los reyes de Navarra": *Museo Español de Antigüedades*, V, pp. 207-233.

MADRAZO, 1875b.

MADRAZO, P. de, "Retablo de esmalte incrustado del santuario de San Miguel de Excelsis en la cumbre del monte Aralar, provincia de Navarra": *Museo Español de Antigüedades,* VI, pp. 415-443.

MADRAZO, 1886.

MADRAZO, P. de, *Navarra y Logroño*, Barcelona, 3 vol.: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*.

MALAXECHEVERRÍA, 1982.

MALAXECHEVERRÍA, I., *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona.

MALLET, 2000.

MALLET, G., "La Navarre et le cercle du Maître de Cabestany. Un dernier groupe d'oeuvres": VVAA, *Le Maître de Cabestany*, La Pierre-qui-vire, pp. 165-169.

MARÍN ROYO, 1978.

MARÍN ROYO, L.M., *Historia de la villa de Tudela. Desde sus orígenes hasta 1390*, Tudela.

MARICHALAR, 1934.

MARICHALAR, C., *Colección Diplomática del Rey Don Sancho VIII (El Fuerte) de Navarra*, Pamplona.

MARIÑO, 1989.

MARIÑO, B., "*Iudas mercator pessimus.* Mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval": *Actas del VI Congreso CEHA, Los Caminos y el arte, 1ª, Peregrinaciones jacobeas e iconografía,* Santiago de Compostela, pp. 31-43.

MARIÑO, 1991

MARIÑO, B., *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico (siglos XII-XIII)* [Microforma], Santiago de Compostela.

MARTÍN DUQUE, 1982.

MARTÍN DUQUE, Á. J., "Sancho VI de Navarra y el Fuero de Vitoria": *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, pp. 283-295.

MARTÍN DUQUE, 1983.

MARTÍN DUQUE, Á. J., *Documentación medieval de Leire (siglos IX a XII)*, Pamplona.

MARTÍN DUQUE, 1990.

MARTÍN DUQUE, Á. J., "Navarra. Historia": *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. VIII, Pamplona, pp. 766-778.

MARTÍN DUQUE, 1991.

MARTÍN DUQUE, Á. J., "Ciudades medievales en Navarra": *Ibaiak eta Haranak. Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico. Navarra*, San Sebastián, pp. 39-53.

MARTÍN DUQUE, 1995.

MARTÍN DUQUE, Á. J., "El señorío episcopal de Pamplona hasta 1276": VVAA, *La Catedral de Pamplona 1394-1994*, Pamplona, vol. I, pp. 72-80.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1987.

MARTÍN GONZÁLEZ, M., *Colección diplomática de los Reyes de Navarra de la dinastía de Champaña. 1. Teobaldo I (1234-1253)*, San Sebastián,

MARTINENA, 1975.

MARTINENA, J. J., *La Pamplona de los Burgos*, Pamplona.

MARTINENA, 1978.

MARTINENA, J. J., *Las cinco parroquias del viejo Pamplona*, Pamplona: Temas de Cultura Popular.

MARTINENA, 1980.

MARTINENA, J. J., *Navarra. Castillos y palacios*, Pamplona.

MARTÍNEZ-PALOMO-SENRA, 1995.

MARTÍNEZ, A., PALOMO, G. y SENRA, J. L., "Refectorio y cocina de Santa María de Iranzu. Un modelo tipológico original": *Príncipe de viana,* 205 (1995), pp. 275-283.

MARTÍNEZ ÁLAVA, 1999.

MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., *Del románico al gótico en la arquitectura navarra.* Tesis Doctoral, Universidad de Navarra, 2 vol. (inédita).

MARTÍNEZ ÁLAVA, en prensa.

MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra*.

MARTÍNEZ ÁLAVA, 2000.

MARTÍNEZ ÁLAVA, C., "Del románico al gótico en la arquitectura rural de los valles occidentales de la merindad de Estella": *Príncipe de Viana,* 220 (2000), pp. 307-348.

MARTÍNEZ BUENAGA, 1997.

MARTÍNEZ BUENAGA, I. *Arquitectura cisterciense en Aragón (1150-1350)*, Zaragoza.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1984.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico": *Príncipe de Viana,* 173 (1984), pp. 439-457.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella": *Vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art*, Barcelona, vol. I, pp. 117-123.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1995-1996.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "Sobre la cronología y el autor de la imagen románica de Santa María la Real de Irache (Navarra)": *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, VII-VIII, pp. 45-50.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996a.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "El paisaje monumental: un blanco manto de iglesias": *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, I, pp. 289-312.

Martínez de Aguirre, 1996b

Martínez de Aguirre, J., "Hacia la monumentalización del reino": *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, i, pp. 271-288.

Martínez de Aguirre, 1996c.

Martínez de Aguirre, J., "La práctica urbanizadora en la Navarra medieval": *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, i, pp. 313-326.

Martínez de Aguirre, 1997.

Martínez de Aguirre, J., "Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella": *Príncipe de Viana*, 210 (1997), pp. 7-36.

Martínez de Aguirre, 2001.

Martínez de Aguirre, J., "Aproximación iconográfica a la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra)": *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, pp. 153-165.

Martínez de Aguirre-Menéndez Pidal, 1996.

Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F., *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro,* Pamplona.

Melero, 1984.

Melero Moneo, M. L., Estudio iconográfico de la Portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela": *Príncipe de Viana,* 173 (1984), pp. 463-483.

Melero, 1986.

Melero Moneo, M. L., "La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura": *Príncipe de Viana,* 178 (1986), pp. 347-361.

Melero, 1987.

Melero Moneo, M. L., "Recherches sur l´iconographie des métiers à Tudela": *Cahiers de civilisation médiévale,* xxx, pp. 71-76.

Melero, 1992a.

Melero Moneo, M., "Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación": *ii Curso de Cultura Medieval: Seminario Alfonso viii y su época,* Madrid, pp. 111-138.

Melero, 1992b.

Melero Moneo, M. L., *La escultura románica en Navarra*, Madrid.

Melero, 1992c.

Melero Moneo, M. L., "La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa répercussion sur l'art roman navarrais": *Cahiers de civilisation médiévale*, xxxv, pp. 241-246.

Melero, 1994a.

Melero Moneo, M. L., "La mujer apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella": *Lecturas de Historia del Arte,* iv, pp. 166-173.

Melero, 1994b.

Melero Moneo, M. L., "Überlegungen zur Ikonographie des Bildhauers in der romanischen Kunst. Beispiele aus der spanischen Bauplatik": *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12/13 jahrundert,* i, Frankfurt, pp. 163-174.

Melero, 1994c.

Melero Moneo, M. L., "La catedral de Tudela": VVAA, *El arte en Navarra*, Pamplona, pp. 97-112.

Melero, 1995.

Melero moneo, M., "El llamado taller de San Juan de la Peña, problemas planteados y nuevas teorías": *Locus Amoenus,* i, pp. 47-60.

Melero, 1997.

Melero Moneo, M. L., *Escultura románica y del primer gótico en Tudela,* Tudela.

Melero, 2001.

Melero Moneo, M. L., "Iconografía de los oficios artísticos en el románico. Algunas representaciones en la escultura monumental": *Lambard,* xiii, pp. 61-79.

Mendoza, 1924.

Mendoza, F. de, "Ruinas de Errondo. Un relieve interesante": *Verdad y caridad*, Pamplona, 1, pp. 85-90.

Menéndez Pidal, 1992.

Menéndez Pidal de Navascués, F., "Emblemas personales en la catedral de Tudela. Claves para su estudio": *Segundo Congreso General de Historia de Navarra. 2. Conferencias y comunicaciones sobre Prehistoria, Historia Antigua e Historia Medieval. Príncipe de Viana, Anejo 14*, pp. 421-427.

Menéndez Pidal, Ramos y Ochoa de Olza, 1995.

Menéndez pidal de Navascués, F., Ramos Aguirre, M. y Ochoa de Olza, E., *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Pamplona.

Merino de Cáceres, 1991.

Merino de Cáceres, J. M., "Métrica y composición en la arquitectura cisterciense": *Segovia cisterciense*, Segovia, pp. 107-124.

Mesplé, 1961.

Mesplé, P., *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, París: *Inventaire des collections publiques françaises.*

Mezquíriz, 1995.

Mezquíriz Irujo, Mª Á., "Vestigios romanos de la Catedral y su entorno": VVAA, *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, Vol. I, pp. 113-132.

Mezquíriz y Tabar, 1995.

Mezquíriz Irujo, Mª Á. y Tabar Sarrías, I., "Excavaciones arqueológicas en la catedral de Pamplona": *Trabajos de arqueología navarra/11, años 1993-1994*, Pamplona, pp. 310-311.

Milton-Weber, 1959.

MILTON-WEBER, C., “La portada de Santa María de Sangüesa”: *Príncipe de Viana,* 76-77 (1959), pp. 139-186.

MIRANDA, 1993.

MIRANDA GARCÍA, F., *Roncesvalles. Trayectoria patrimonial (siglos XII-XIX),* Pamplona.

MONTERDE, 1978.

MONTERDE ALBIAC, C., *Colección diplomática del Monasterio de Fitero. 1140-1210,* Zaragoza.

MORALEJO, TORRES y FEO, 1951.

MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J. (trad.), *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela.

MORALEJO, 1973.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII”: *Cuadernos de Estudios Gallegos,* XXVIII, pp. 294-310.

MORALEJO, 1976.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, vol. II, pp. 427-434.

MORALEJO, 1983.

MORALEJO, S., “Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant”: K-J. CONANT, *Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, pp. 221-236.

MORALEJO, 1987.

MORALEJO, S., “Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)”: *Vè Congrés Espanyol d’Història de l’Art*, Barcelona, vol. I, pp. 89-112.

MORALEJO, 1995.

MORALEJO, S., “Santiago de Compostela: la instauración de un taller románico”: VVAA, *Talleres de Arquitectura en la Edad Media*, Barcelona.

MORET, 1890 (1988-97).

MORET, J., *Anales del reino de Navarra*, Tolosa.

MOYA, 1991.

MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Etapas de la construcción de la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada*, Logroño.

MRM, 1997.

RUIZ MALDONADO, M., “Cristo Crucificado”: VV.AA., *La Ciudad de seis pisos. Las Edades del Hombre,* Burgo de Osma. Soria, pp. 140-143.

MÜLLER, 1996.

MÜLLER, B., “La arquitectura plástica de Santa María la Real en Sangüesa (Navarra)”: *Príncipe de Viana*, 208 (1996), pp. 247-282.

MUNITA, 1984.

MUNITA LOINAZ, J. Mª, *Libro becerro del Monasterio de Santa María de la Oliva (Navarra): colección documental (1132-1500)*, San Sebastián.

MUNITA, 1995.

MUNITA LOINAZ, J. Mª, “Regesta documental del monasterio de La Oliva. 1132-1526)”: *Príncipe de Viana*, 205 (1995), pp. 343-483.

MUÑOZ, 1992.

MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., *Monasterios de monjas cistercienses (Castilla y León)*, Madrid.

NAVAS y otros, 1995.

NAVAS CÁMARA, L., MARTÍNEZ ARANAZ, B., BIENES CALVO, J. J. y MARTÍNEZ TORRECILLA, J. M., “Excavaciones en la Plaza Vieja de Tudela. La Mezquita Mayor”: *Trabajos de arqueología navarra/11,* 1993-1994, Pamplona, pp. 337-339.

NAVASCUÉS, 1919.

NAVASCUÉS, J. M.ª de, *Tudela. Sus monumentos románicos*, Zaragoza.

OCÓN, 1983.

OCÓN ALONSO, D., “Problemática del crismón trinitario”: *Archivo Español de Arte*, LVI, pp. 242-263.

OCÓN, 1985.

OCÓN ALONSO, D., “El tímpano del Cordero de la basílica de Armentia”: *La formación de Álava. 650 Aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982). Comunicaciones,* II, Vitoria, pp. 791-799.

OCÓN, 1987.

OCÓN ALONSO, D., *Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra,* 2 vol., Madrid.

OCÓN, 1989.

OCÓN ALONSO, D., “*Ego sum ostium,* o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés”: *Cuadernos de Arte e Iconografía,* II, 3, pp. 125-136.

OCÓN, 1990.

OCÓN ALONSO, D., “Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al 1200”: *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro*, Silos, pp. 501-509.

OCÓN, 1992.

OCÓN ALONSO, D., “Alfonso VIII. La llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantismo de la escultura hispana a fines del siglo XII”: *II Curso de Cultura Medieval. Seminario Alfonso VIII y su época,* Madrid, pp. 207-320.

OCÓN, 1996.

OCÓN ALONSO, D., “La arquitectura románica vasca: tipo, modelos y especificidad”: *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección de Artes Plásticas y Monumentales Eusko Ikaskuntza,* nº 15, pp. 51-78.

OLCOZ, 1956.

OLCOZ Y OJER, F., "Monasterios, basílicas y ermitas baldorbeses": *Príncipe de Viana*, 64 (1956), pp. 247-327.

OMEÑACA, 1971.

OMEÑACA SANZ, J.M., "La Ascensión en dos capiteles de Arce": *Diario de Navarra*, 20-V-1971, p. 24.

ORDÓÑEZ, 1979.

ORDÓÑEZ, V., *Torres del Río*, Pamplona: Temas de Cultura Popular 47.

ORDÓNEZ, 1991.

ORDÓÑEZ, V., "Camino de Santiago: Torres del Río y los caballeros sepulcristas": *I Jornadas de Estudio La Orden del Santo Sepulcro. Calatayud-Zaragoza, 1991*, Madrid, pp. 139-168.

OTERO-YZQUIERDO, 1990.

OTERO TUÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., *El Coro del maestro Mateo,* La Coruña.

OURSEL, 1987.

OURSEL, R., *La arquitectura románica*, Madrid.

PAMPLONA, 1970.

PAMPLONA, G. de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español,* Madrid.

PASSINI, 1984.

PASSINI, J., *Villes médiévales du Chemin de Saint-Jacques de Compostelle*, París.

PÉREZ DE ÚRBEL, 1950.

PÉREZ DE ÚRBEL, F. J., *Sancho el Mayor de Navarra*, Madrid.

PÉREZ DE ÚRBEL, 1975.

PÉREZ DE ÚRBEL, F. J., *El claustro de Silos,* Burgos.

PEUGNIEZ, 2001.

PEUGNIEZ, B., *Routier cistercien*, Moisenay.

PLAULT, 1988.

PLAULT, M., *Les lanternes des morts. Inventaire, histoire et liturgie*, Poitiers.

PONS SOROLLA, 1978.

PONS SOROLLA, F., "Proyecto de obras de restauración en la capilla del Sancti Spiritus de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra)": *Príncipe de Viana*, 150-151 (1978), pp. 59-77.

PONZ, 1785.

PONZ, A., *Viage fuera de España*, Madrid, 2 vol.

PORTER, 1929.

PORTER, 1923 (1985).

PORTER, A. K., *Romanesque sculture of the pilgumage roads,* 3 vol., New York.

PORTER, A. K., *La escultura románica en España,* 2 vol., Barcelona.

QUINTANA, 1987.

QUINTANA DE UÑA, M.J., "Los ciclos de Infancia en la escultura monumental románica de Navarra": *Príncipe de Viana*, 181 (1987), pp. 269-297.

QUINTANILLA, 1995.

QUINTANILLA, E., *La Comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*, Pamplona.

RAMÍREZ, 1990.

RAMÍREZ VAQUERO, E., "La vida ciudadana de Estella, siglos XIII-XVI": *Príncipe de Viana,* 190 (1990), pp. 377-388.

RÉAU, 1957.

RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. T. II: Iconographie de la Bible II: Nouveau Testament,* Paris.

RÉAU, 1958.

RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. T. III: Iconographie des saints II,* París.

RICO, 1994.

RICO CAMPS, D., "La inscripción del frontal de San Miguel de Aralar *sub specie graecitatis"*: *Príncipe de Viana,* 203 (1994), pp. 455-466.

RICO, 2001.

RICO CAMPS, D., "El frontal de San Miguel de Aralar: problemas y sugerencias*"*: *De Limoges a Silos,* Madrid, pp. 317-325.

RUIZ MALDONADO, 1978.

RUIZ MALDONADO, M., "La contraposición *Superbia-Humilitas.* El sepulcro de doña Sancha y otras obras": *Goya,* nº 146, pp. 75-81.

RUIZ MALDONADO, 1984.

RUIZ MALDONADO, M., "Algunas reflexiones sobre el Roldán y Ferragut de Estella (Navarra)": *Boletín del Seminario de arte y Arqueología,* L, pp. 401-406.

RUIZ MALDONADO, 1986.

RUIZ MALDONADO, M., *El caballero en la escultura románica de Castilla y León,* Salamanca.

RUIZ MALDONADO, 1989.

RUIZ MALDONADO, M., "Resonancias compostelanas en el tetramorfos de Armentia: *Boletín del Museo e Instituto Carnón Aznar,* XXXVIII, pp. 5-23.

RUIZ MALDONADO, 1991.

RUIZ MALDONADO, M., *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao.

RUIZ MALDONADO, 2000.

RUIZ MALDONADO, M., "La figura humana en la escultura monumental de la catedral vieja de Salamanca": *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano, Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada 29 al 31 de enero de 1998,* Santo Domingo de la Calzada, pp. 313-331.

SALET, 1968.

SALET, F., “Cluny III”, *Bulletin Monumental*, CXXVI, París, pp. 239-267.

SANCHO, 1996.

SANCHO, J., “La construcción de la iglesia de San Miguel de Estella”: *De Arquitectura navarra*, Pamplona, pp. 163-175.

SANCIÑENA, 1991.

SANCIÑENA ASURMENDI, T., “Contribución al estudio de la imaginería medieval del crucifijo en Navarra. Merindades de Estella y Olite”: *Príncipe de Viana,* 192 (1991), pp. 7-44.

SASTRE, 1997.

SASTRE VÁZQUEZ, C., “*Ab austro Deus*. El trifronte barbado de Artaiz: un intento de interpretación”: *Príncipe de Viana*, 212 (1997), pp. 483-495.

SAUERLÄNDER, 1989.

SAUERLÄNDER, W., *Le siècle del cathédrales 1140-1260*, París.

SCHAPIRO, 1984.

SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el románico*, Madrid.

SCHNEIDER-BERRENBERG, 1971.

SCHNEIDER-BERRENBERG, R., *Studien zur monumentalen Kruzifixgestaltung im 13 Jahrundert,* Munich.

SENÉ, 1966.

SENÉ, A., “Quelques remarques sur les tympans romans à chrisme en Aragon et en Navarre”: *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, t.I, pp. 365-381.

SENRA, 2001.

SENRA GABRIEL y GALÁN, J. L., “Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)”: *Archivo Español de Arte,* LXXIV, pp. 88-95.

SERNA, 1976.

SERNA, B. de la, “Las sagas nórdicas y su posible vinculación con el arte escultórico de Santa María la Real de Sangüesa”: *Príncipe de Viana,* 144-145 (1976), pp. 399-417.

SERRANO, 1901.

SERRANO FATIGATI, E., “Los claustros de Pamplona”: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IX, pp. 163-171.

SILVA, 1988a.

SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona.

SILVA, 1988b.

SILVA VERÁSTEGUI, M.S., “Iconografía del donante en el arte navarro medieval”: *I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana, Anejo 11*, pp. 445-457.

SILVA, 1997.

SILVA Y VERÁSTEGUI, S., “Le *Beatus* navarrais de París (Bibl. Nat., nouv. Acq. Alt. 1366): *Cahiers de civilisation médiévale,* XL, pp. 215-232.

SIMON, 1979.

SIMON, D.L., “Still more by the Cabestany Master”: *The Burlington Magazine*, CXXI, pp. 108-111.

SIMSON, 1980.

SIMSON, O. Von, *La catedral gótica*, Madrid (1ª Ed. New York, 1956).

SOLA, 1960.

“Peleas conventuales por un salmón (Ilustración a una figura del Portal de Leyre)”: *Miscelánea A. Pérez Goyena*, Madrid, pp. 453-464.

SORIA, 1992.

SORIA Y PUIG, A., *El camino a Santiago. Estaciones y señales*, Madrid.

SUREDA, 1981.

SUREDA I PONS, J., *La pintura románica en Cataluña,* Madrid.

SUREDA, 1985a.

SUREDA I PONS, J., *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia),* Madrid.

SUREDA, 1985b.

SUREDA PONS, J., “Arquitectura románica”: *Historia de la arquitectura española*, Zaragoza, 1985, vol. I, pp. 193-407.

SUTTER, 1997.

SUTTER, H., *Form und Ikonologie Spanischer Zentral bauten. Torres del Río, Segovia, Eunate,* Weimar.

TARACENA, 1947.

TARACENA, B., “Una Torre en las Bardenas Reales”: *Príncipe de Viana*, 26 (1947), pp. 13-19.

TORRES BALBÁS, 1926.

TORRES BALBÁS, L., “La Catedral Románica de Pamplona”: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, pp. 153-155.

TORRES BALBÁS, 1926b.

TORRES BALBÁS, L., “La escultura románica aragonesa y el crismón de los tímpanos de las iglesias de la región pirenaica”: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, pp. 287-291.

TORRES BALBÁS, 1944.

TORRES BALBÁS, L., “El monasterio bernardo de Sacramenia”: *Archivo Español de Arte*, 64 (1944), pp. 196-225.

TORRES BALBÁS, 1945.

TORRES BALBÁS, L., “La Iglesia de la hospedería de Roncesvalles”: *Príncipe de Viana*, 20 (1945), pp. 371-404.

TORRES BALBÁS, 1946.

TORRES BALBÁS, L., "Iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares": *Archivo Español de Arte*, 76, pp. 274-309.

TORRES BALBÁS, 1949.

TORRES BALBÁS, L., *Arte almohade, arte nazarí, arte mudejar*, Ars Hispaniae, vol. IV, Madrid.

TORRES BALBÁS, 1952.

TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura gótica*, Ars Hispaniae, vol. VII, Madrid.

Trabajos de arqueología navarra/7, 1988.

"Trabajos arqueológicos en Tudela 1986-1987": *Trabajos de Arqueología navarra/7*, Pamplona, pp. 360-362.

TYRREL, 1958.

TYRREL, E., "Historia de la arquitectura románica del Monasterio de San Salvador de Leyre": *Príncipe de Viana*, 72-73 (1958), pp. 305-335.

UBIETO, 1950.

UBIETO ARTETA, A., "La fecha de construcción del Claustro románico de la Catedral de Pamplona": *Príncipe de Viana*, 38-39 (1950), pp. 77-83.

UNZU, CAÑADA y LABÉ, 1995.

UNZU URMENETA, M., CAÑADA PALACIO, F. y LABÉ VALENZUELA, F., "Iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río: estela funeraria": *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 66 (1995), pp. 623-627.

URANGA, 1941.

URANGA, J. E., "La Iglesia Parroquial de San Jorge de Azuelo": *Príncipe de Viana*, 3 (1941), pp. 9-12.

URANGA, 1942a.

URANGA, J. E., "Esculturas románicas del Real Monasterio de Irache": *Príncipe de Viana,* 6 (1942), pp. 9-20.

URANGA, 1942b.

URANGA, J. E., "El tímpano de la puerta de la ermita de San Bartolomé de Aguilar de Codés": *Príncipe de Viana,* 8 (1942), pp. 249-255.

URANGA, 1951.

URANGA, J. E., "Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa": *Primer Congreso Internacional del Pirineo del Instituto de Estudios pirinaicos,* Zaragoza, pp. 1-15.

URANGA, 1962

URANGA, J. E., "Notas para el estudio del arte navarro. Las iglesias románicas de Aibar": *Príncipe de Viana*, 88-89 (1962), pp. 501-504.

URANGA, 1984.

URANGA SANTESTEBAN, J. J., *Ujué medieval*, Pamplona.

URANGA-ÍÑIGUEZ, 1971-1973

URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, 5 vol. Pamplona.

VALDEZ DEL ÁLAMO, 1993.

VALDEZ DEL ÁLAMO, E., *"Nova et vetera" in Santo Domingo de Silos: The second claster campaing* Ann Harbour (Michigan), 1993.

VALLE, 1982.

VALLE PÉREZ, J. C., *La arquitectura cisterciense en Galicia*, vols. I-II, La Coruña,

VALLE, 1992.

VALLE PÉREZ, J. C., *Arquitectura cisterciense en León*, Historia 16, Madrid.

VALLE, 1998.

VALLE PÉREZ, J. C., "La implantación cisterciense en Castilla y León y su reflejo monumental durante la Edad Media (siglos XII y XIII)": *Monjes y monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León*, Valladolid, pp. 35-42.

VÁZQUEZ DE PARGA, 1941.

VÁZQUEZ DE PARGA, L., "La historia de Job en un capitel románico de la catedral de Pamplona": *Archivo Español de Arte* XIV, pp. 410-411.

VÁZQUEZ DE PARGA, 1947.

VÁZQUEZ DE PARGA, L., "Los capiteles historiados del claustro románico de la Catedral de Pamplona": *Príncipe de Viana*, 29 (1947), pp. 457-465.

VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA, 1948-1949.

VÁZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J.M. y URÍA RÍU, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 3 vol.

VERGNOLLE, 1994.

VERGNOLLE, E., *L'Art Roman en France*, París.

VERGNOLLE, 1996.

VERGNOLLE, E., "La pierre de taille dans l'architecture religieuse de la première moitié du XIe siècle": *Bulletin Monumental*, 154-I, pp. 229-234.

VILLABRIGA, 1962.

VILLABRIGA, V., *Sangüesa, ruta compostelana. Estampas medievales*, Sangüesa.

V.G., 1948.

V.G. (Vicente Galbete), "¿Cómo era la primitiva fachada de la Catedral?": *Pregón. Revista gráfica trimestral*, Pamplona, V, núm. 15, s.p.

WILLIAMS, 1973.

WILLIAMS, J., "San Isidoro in León: Evidence for a New History": *The Art Bulletin*, LV, pp. 171-184.

YANGUAS Y MIRANDA, 1823.

YANGUAS Y MIRANDA, J., *Diccionario histórico-político de Tudela*, Zaragoza.

YANGUAS Y MIRANDA, 1840.

YANGUAS Y MIRANDA, J., *Diccionario de Antigüedades del reino de Navarra*, Pamplona.

YÁRNOZ, 1941.

YÁRNOZ LARROSA, J. M., "La Iglesia Parroquial de San Pedro de Olite": *Príncipe de Viana,* 5 (1941), pp. 8-15.

YÁRNOZ, 1945.

YÁRNOZ LARROSA, J., "Las iglesias octogonales en Navarra": *Príncipe de Viana*, 21 (1945), pp. 515-521.

YÁRNOZ, 1978.

YÁRNOZ ORCOYEN, J. M., "Restauración de la iglesia de San Pedro de Echano": *Príncipe de Viana*, 152-153 (1978), pp. 479-481.

YÁRNOZ, 1979.

YÁRNOZ ORCOYEN, J. M., "Restauración de la iglesia de San Jorge de Azuelo": *Príncipe de Viana*, 156-157 (1979), pp. 351-356.

YÁRNOZ, 1990.

YÁRNOZ, J. M., "San Adrián de Vadoluengo": *Príncipe de Viana*, 189 (1990), pp. 43-56.

YARZA, 1970.

YARZA LUACES, J., "Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos": *Goya,* nº 96, pp. 342-345.

YARZA, 1980.

YARZA, J., *La Edad Media,* Madrid: *Historia del arte hispánico,* vol. II.

YARZA, 1984 (3ª)a.

YARZA, J., *Arte y arquitectura en España 500-1250,* Madrid.

YARZA, 1984b.

YARZA LUACES, J., *El Pórtico de la Gloria,* Madrid.

YARZA, 1987.

YARZA LUACES, J., "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la *psicostasis* y el pesaje de las acciones morales": YARZA, J., *Formas artísticas de lo imaginario,* Barcelona, pp. 119-155.

YARZA, 2000.

YARZA LUACES, J., "La escultura monumental de la catedral calceatense": *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano, Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998,* Santo Domingo de la Calzada, pp. 151-205.

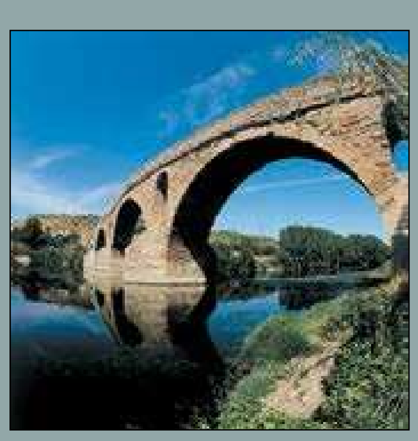
ZABALO, 1991.

ZABALO ZABALEGUI, J., "La administración de las rentas reales en la Bailía de Estella (1280-1425)": *Príncipe de Viana*, 193 (1991), pp. 89-106.

ZORRILLA, 1914.

ZORRILLA, P. E., "Otra iglesia de templarios en Navarra. El Santo Sepulcro de la villa de Torres": *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 1914, pp. 129-139.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS



ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Abbad: 19.
Abd el Malik: 62.
Abel: 410.
Aberin: 43, 171, 271, 284.
Abraham: 93, 102, 334.
Adán: 328, 414.
Agüero: 330.
Aguilar de Codés: 22, 25, 294, 322, 332, **368-369**.
Aibar (San Pedro): 24, 35, 86, 90, 104, 106, 145, **146-147**.
Aibar (Santa María): 286.
Al Andalus: 272.
Álava: 18.
Aldaba: **419**.
Aldeberto: 29.
Alejandro Magno: 22, 353, 359, 380.
Alemania: 127, 182, 415.
Alfonso I el Batallador: 31, 34, 87, 134, 146, 294.
Alfonso VI: 87.
Alfonso X el Sabio: 410.
Almanzor: 65.
Almazán: 272, 274.
Alodia: 68, 69, 70, 98, 101.
Amiens: 414, 421.
Ananías: 373.
Ángel Gabriel: v. San Gabriel.
Angers: 195.
Apostolado: v. Apóstoles.
Apóstoles: 323, 325, 326, 330, 334, 337, 338, 340, 341, 347, 372, 377, 382, 429.
Aragón: 61, 70, 145, 146, 158, 167, 181.
Aragonés: 20, 21, 22, 118, 123.
Aralar: 20, 22, 24, 43, 195, 288, 431, 433.
Aralar (San Miguel): 33, 34, 35, **70-73**, 86, 89, **142-143**, 145.
Aralar (frontal): 23, 26, **429-433**.
Arce: 24, 35, 86, 89, 149, **152-155**.
Arceiz: v. Arleta.
Arellano: 296.
Arenillas de San Pedro: 383.
Arigita: 73.
Arimatea, José de: 121, 122, 372, 373.
Arlanza: 410.
Arleta, Sancha Arceiz de: 35.
Armentia: 22, 323, 341, 342, 343, 349, 350, 351, 368, 369.
Arnaldo: 147.
Artaiz: 21, 24, 35, 86, 125, 127, **148-152**, 298.

Artajona (fortificaciones): 297.
Artajona (San Saturnino): 129.
Artajona (Virgen de Jerusalén): 23, 26, **409-410**.
Artajona, Pedro de: v. París, Pedro de.
Asiáin: 21.
Astorga: 72.
Atienza: 416.
Autun: 328.
Aveyron: 87.
Ávila: 127.
Azanza López: 20.
Azcona: 22, 25, 34, 322, 332, 342, **351-354**, 356, 365.
Aznárez, García: 34.
Azuelo: 29, **157-159**.
Badostáin (Santa María): 35.
Badostáin (San Miguel): 260.
Bagüés: 127.
Bajo Aragón: 171.
Baldovín: 35, 224.
Bango: 23.
Bartimeo: 333.
Beato: v. Liébana.
Becker: 21, 277, 279.
Bélgica: 415.
Berberigo: 421.
Berriozar: **409**.
Bertrando: 193.
Biota: 23, 330, 331.
Biurrun: 18, 19, 32, 61, 73, 76, 118, 153.
Blanca: 329, 331.
Boecio: 364.
Borgoña: 51, 168, 182, 203, 328.
Borgueuil, Baudri de: 34.
Boto: 22.
Burdeos: 72.
Burgo de Osma: 412.
Burgos: 90.
Burgui: 73.
Cabanot: 63, 65, 66, 159.
Cabestany, maestro de: 21.
Cafarnaún: 333.
Caín: 410.
Cajal, Fortún Garcés: 34, 35, 146.
Calahorra: 343, 421.
Calatrava: 187, 322.
Caná: 333, 372, 375, 376, 377, 380.
Canovelles: 410.
Caparroso: 26, 412, **414-416**, 433, 435.
Carcastillo: 184, 286.
Carcastillo (San Salvador): 43, 171, 172, 184, 271, 287.
Carlomagno: 271.
Carlos III el Noble: 270.
Carrión de los Condes: 383.
Cascante, Rodrigo de: 343.
Castiliscar: 416.
Castilla: 168, 181.
Castiñeiras: 21.
Cataláin (Santo Cristo): 24, 105, 106, **108**, 110, 412.
Cataláin (Virgen): 26, **412**.
Cataluña: 18, 176, 181.
Cirauqui: 172, 271.
Cirauqui (San Román): 176, 288.
Cirauqui (Santa Catalina): 176, 288.
Císter: 21, 169, 178, 182, 183.
Cîteaux: 182.
Ciudad Rodrigo: 198.
Cizur Mayor: 26, **412-414**.
Cizur Menor: 33, 271, 284.
Clairvaux: 50, 182, 183.
Clemente III: 376.
Cluny: 30, 31, 35, 68, 123, 146.
Compostela: v. Santiago de Compostela.
Conques: 17, 24, 30, 87, 90, 127.
Cortés: 21.
Cristo: v. Jesucristo.
Cristóbal, García: 147.
Cuadrado: 21.
Cuenca: 198.
Curia Dei: 214 (v. La Cour-Dieu).
Champaña: 231, 433, 435.
Chartres: 323, 328, 331, 340.
Daniel: 104, 108, 380.
Daroca: 412.
David: 108, 364, 374, 378.
Decio: 358, 360, 373.
Deschamps: 126.
Deyanira: 352.
Dimas: 121.
Dios: 29, 78, 118, 119, 121, 124, 337, 338, 378, 423.
Domeño: **409**.
Durand: 129.
Durliat: 20, 23, 76.

Echálaz: **409**.
Echano: 21, 24, 105, 106, 108, 110.
Echeverría: 21.
Egeas: 358, 360.
Egipto: 134, 136.
Eguiarte: 22, 25, 34, 322, 332, 342, **354-356**, 368.
Elcóaz: 412.
Emaús: 372, 373.
Epulón: 151, 374.
España: 18, 23, 68, 145, 410, 422.
Español: 22.
Esparza de Galar: 86, 108, 157, 160.
Espíritu Santo: 378.
Esteban, maestro y taller: 17, 21, 24, 29, 30, 34, 44, 69, 73, 79, 85, 86, 87, 90, 94, 95, 101, 102, 105, 106, 108, 126, 133, 134, 142, 143, 145, 146, 151, 156, 157, 160, 272.
Estefanía: 69, 296.
Estella: 21, 22, 23, 29, 137, 167, 169, 172, 183, 214, 222, 233, 248, 265, 288, 293, 294, 322, 332, 337, 342, 343, 346, 349, 351, 353, 356, 358, 364, 368, 371.
Estella (castillo): 357.
Estella (palacio): 25, 167, 288, **292-293**, 322, 323, 332, 356, 359, **362-368**.
Estella (Rocamador): **409**.
Estella (San Juan): 35, 46, 172, 178, 233, 248.
Estella (San Miguel): 21, 22, 25, 34, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 89, 167, 169, 171, 172, 174, 175, 176, 178, 198, 215, 233, **237-245**, 246, 248, 284, 285, 322, 323, **332-343**, 346, 347, 348, 349, 351, 355, 356, 380, 435.
Estella (San Nicolás): 233.
Estella (San Pedro de la Rúa): 22, 25, 42, 44, 47, 48, 49, 167, 169, 171, 174, **233-237**, 239, 244, 247, 288, 323, 332, **356-362**, 365, **366-368**, 412.
Estella (Santa María Jus del Castillo): 35, 167, 171, 172, 175, **248**, 293.
Estella (Santo Domingo): 245.
Estella (Santo Sepulcro): 25, 42, 44, 46, 48, 49, 167, 171, 172, 176, 178, 233, **245-247**, 248, 267, 288.
Estella (Crucificado): 26, **412-414**.
Eunate: 21, 25, 35, 271, **277-280**, 282.
Europa: 25, 31, 294.
Externsteine: 127.
Favreau: 22.
Fernández, García: 288.
Fernández Gracia: 21.
Fernández-Ladreda: 21, 22, 23, 126.
Ferragut: 323, 362, 363, 364, 367.
Fitero: 211.
Fitero (monasterio): 21, 25, 31, 42-44, 48, 49, 50, 51, 167, 168, 169, 172, 174-176, 178, 181-183, 187, **201-211**, 212, 214, 218, 228, 322.
Fontenay: 184, 191, 219.
Fortún: 34, 67, 69.
Francia: 17, 23, 66, 126, 127, 145, 159, 172, 181, 184, 275, 328, 340, 410, 415, 435.
Frómista: 69, 159.
Frontón: 22.
Frotardo: 30.
Fuentes, Guillermo: 201, 211.
Fulquerio: 29, 96.
Funes: 76.
Gabriel: v. San Gabriel.
Gaillard: 18, 125-127.
Galíndez, Jimeno: 35.
Gallipienzo: 43, 171, 176, 271.
Garcés Cajal, Fortún: v. Cajal.
García: v. Fernández, García.
García el de Nájera: 69, 70, 296.
García Gainza: 19, 20, 22, 23.
García Ramírez: 32, 130, 291.
Garde: 412.
Gastón, Guillermo: 30, 87, 117.
Gauthier: 23.
Gaya Nuño: 73, 126.
Gayrard, Raimond: 94.
Gazólaz: 86, 160.
Gelmírez, Diego: 30, 86, 87.
Gestas: 121.
Getsemaní: 129, 372.
Gilduinus: 94.
Ginés: 22.
Goliat: 374.
Gómez Gómez: 20, 21.
Goñi, Teodosio de: 72, 73.
Goñi Gaztambide: 67, 73, 86, 117.
Granada de Ega: 293.
Guadalajara: 416.
Gudiol: 73, 76, 126.
Guevara: 35.
Guillén: 201, 210.
Guipúzcoa: 35.
Hades: 359.

Harburg: 421.
Heredia: 23.
Herodes Agripa: 358, 373.
Herodes Antipas: 136, 333, 378.
Herodes el Grande: 334, 339, 359, 360, 380.
Herodías: 136.
Hôpital-Saint-Blaise: 272.
Huarte, colección: **409**.
Huerta: 184, 193.
Huesca: 18, 129, 414.
Huesca (San Pedro el Viejo): 330.
Husillos: 410.
Iguácel: 76.
Igúzquiza: 285.
Infierno: 365.
Institución Príncipe de Viana: 19, 42, 214.
Íñiguez: 18, 19, 61, 62, 68, 72, 73, 92, 118, 126, 142, 152, 159, 276.
Ioan: 237.
Irache (monasterio): 22, 24, 25, 35, 42-45, 47, 49, 85, 86, 89, 90, **130-134**, 135, 139, 140, 167, 169, 171, 172, 174-176, 178, 181, 182, 187, **194-201**, 227, 237, 239-241, 244-246, 248, 249, 251, 253, 262, 285, 293, 322, 323, 332, 342, **343-351**, 352, 353, 355, 356, 359, 364, 368.
Irache (Virgen): 23, 26, **407-409**, 414.
Iranzu (monasterio de San Adrián): 214, 218.
Iranzu (monasterio de Santa María): 21, 25, 31, 42, 43, 45, 50, 51, 167-169, 172, 176, 178, 181-183, **214-221**, 229, 270, 292, 321, 322.
Iriberri: **409**.
Isaac: 151.
Isabel: 98.
Isaías: 127, 369, 429.
Isla de Francia: 168, 182, 203.
Italia: 66, 182.
Iturgaiz: 22.
Izaga, San Miguel: 172, 288.
Jaca: 31, 69, 73, 74, 76, 77, 94, 126, 137, 150, 159.
Jairo: 333.
Jalabert: 85, 126.
Jerusalén: 21, 33, 98, 106, 134, 272, 275, 276, 359, 368, 372, 424, 429. v. también Artajona, Virgen de Jerusalén.
Jesucristo: 69, 70, 96, 98, 101, 118-121, 122, 125, 127-129, 136, 137, 150, 155, 158, 159, 187, 248, 323, 325, 327, 333, 334, 337, 338, 346, 348, 357-359, 371-375, 377, 378, 380, 407, 409, 410, 412, 414, 423, 424, 435 (incluye también Cristo, Jesús y El Salvador).
Jesús: v. Jesuscristo.
Jiménez de Rada, Rodrigo: 201, 211.
Jimeno Jurío: 21, 277.
Job: 118, 119, 124-129, 275, 423.
Jover: 22.
Judas: 21, 120, 125, 127, 323, 372.
Krautheimer: 275.
La Bosse: 415.
La Cour-Dieu, monasterio: 214 (v. Curia Dei).
La Ferté: 415.
La Ferté-Pontigny: 182.
La Oliva (capilla de San Jesucristo): 192, 193, 211, 288.
La Oliva (monasterio): 25, 31, 32, 42-45, 49-51, 167-169, 171, 172, 174-176, 178, 181, 182, **183-194**, 195, 197, 198, 201, 203, 211, 212, 214, 218, 219, 224, 227, 229, 247, 251, 253, 255, 257, 262, 267, 270, 285, 286, 288, 322.
La Ribera: 167.
La Rioja: 18, 70.
Labiano: 260.
Lacarra: 35, 61, 67, 69, 76, 86, 277.
Ladrón, conde: 35, 147.
Lafargue: 126.
Lambert: 277, 291.
Languedoc: 17, 127.
Larrasoaña: 298.
Lárrede: 67.
Larrosa, Sancho de: 30, 87, 117, 129, 130, 146.
Lázaro: 151, 372, 374-377.
L'Escale-Dieu: 183, 190, 191.
Le Mans: 415, 416, 433, 435.
Learza: 271, 285.
Leger: v. Leodegario.
Leire: 18, 20, 22, 24, 29, 30, 32, 34, 35, 42, 46, 47, **61-70**, 72, 74, 77, 85-87, **95-102**, 103, 104, 110, 137, 146, 151, 152, 156.
Leodegario, maestro: 29, 137, 139, 323, 327-329, 331.
León: 69, 147.
León (San Isidoro): 62.
Lete: **409**.
Leviatán: 99, 101, 325.
Lezáun: 25, 322, 332, 342, **356**.
Liébana, Beato de: 422.
Limbo: 372.
Limoges: 23, 410, 430, 433.

Linage: 67.
Loarre: 31, 65, 67, 90, 105, 159.
Logroño: 364.
Lojendio: 18, 126.
López de Ocáriz: 22.
Madrazo: 104.
Madrid: 90.
Magdalena, María: 123, 125, 128, 129, 323, 362, 372, 382.
Magos, Reyes: 328, 359, 360, 429.
Malco: 120, 125, 127, 129, 372.
Mallet: 21.
Marcial: 68, 101.
Marcilla: 168.
María: v. tb. Magdalena, María.
María, Virgen: 22, 69, 70, 96-98, 101, 121, 123, 136, 137, 272, 323, 325, 328, 333, 337, 341, 342, 347, 352, 356, 359, 360, 369, 371, 373, 380, 382, 405, 407, 409, 410, 412, 429, 430, 431, 433 (incluye Virgen y Nuestra Señora).
María Iacobi: 323.
Marías, las tres: 122, 272, 323, 327, 334, 338, 347, 359, 372.
Marina: 86.
Mariño: 21.
Marta: 382.
Martín de Logroño: 322, 364, 367.
Martínez: 21.
Martínez Álava: 21, 278.
Martínez de Aguirre: 20, 21, 23.
Mateo, maestro: 343.
Maurumilio: 87.
Maximila: 362.
Meira: 184.
Melero: 20-22, 126.
Menéndez Pidal: 23, 35.
Mesplé: 126.
Midi: 94.
Moisés: 333, 382.
Moissac: 94, 124, 126, 127.
Monjardín: 409, 435, v. tb. Villamayor de Monjardín.
Moralejo: 77, 90, 94.
Morimond: 182.
Mues: 32.
Müller: 21.
Nájera: 158, 159, 362.
Nájera (Santa María): 329, 331.
Nant: 87.
Navarrería: v. Pamplona.
Navarrería, guerra de la: 409.
Navascués: 24, 35, **102-104**.
Nicodemo: 121, 122, 372.
Nicolás: 214.
Nuestra Señora: 410, 412, v. tb. María y Virgen.
Nueva York: 414.
Nunilo: 68, 69, 70, 98, 101.
Occidente: 275.
Oco: 285.
Ocón Alonso: 20, 22.
Ochagavía: 172, 288.
Odilón: 30, 68.
Olejua: 285.
Oliba: 30.
Olite: 23, 222, 258, 322.
Olite (Santa María): 169.
Olite (San Pedro): 42, 43, 49, 160, 167, 169, 171, 172, 175, 176, 178, 200, 232, **258-264**, 267.
Olóriz: **106-108**.
Olorón: 89, 142, 272.
Olleta: 24, 33, 90, **105-106**, 110.
Orbe: 23.
Orcoyen: 36.
Oriente: 275.
Orísoain: 24, 105.
País Vasco: 20.
Palencia: 181.
Palestina: 275.
Palomo: 21.
Pamplona: 18, 23, 29, 30, 32, 34, 61, 68-70, 73, 86, 87, 90, 94, 103, 117-129, 130, 137, 139, 167, 258, 267, 288, 291, 294, 296, 322, 433.
Pamplona (biblias de): 26, 414, **421-422**.
Pamplona (capilla de Jesucristo): 175.
Pamplona (catedral): 17, 20, 23, 24, 31, 42, 44, 46, 73, **77-79**, **85-95**, 102, 117, 133, 134, 137, 139, 142, 143, 145, 147, 150, 152, 153, 155, 175, 214, 285, 356, 362, 422, 431, 433.
Pamplona (Virgen): 26, **407-409**, 412, 414.
Pamplona (Museo de Navarra): 24, 87, 90, 104, 118, 123, 124, 150, 330.
Pamplona (Navarrería): 90, 267.
Pamplona (Palacio episcopal): 25, 167, **291-292**, 322.
Pamplona (Palacio Real): 21, 25, 167, 175, 176, **288-291**, 322.

Pamplona (San Cernin): 118, 124, 133, 156, 267, 293, 294.
Pamplona (San Nicolás): 21, 25, 42, 43, 167, 171, 172, 174, 181, 222, **265-270**.
Paraíso: 123, 383.
París: 282, 421, 433.
París (Saint-Denis): 182.
París (Beato navarro): 23, 26, 421, **422-424**.
París, Pedro de: 31, 139, 214, 221, 292, 433.
Pascual II: 87.
Pedret: 72.
Pedro I: 31, 69, 86, 87.
Peláez, Diego: 30, 86, 87.
Pérez, Domingo: 44, 224.
Pérez de Funes, Ferrán: 421.
Pérez de Urbel: 69.
Pérez Villamil: 118.
Pilato: 372.
Pirineos: 62, 69, 89, 142, 281.
Pitillas: 26, **414-416**, 433, 435.
Poblet: 203.
Poitiers: 87.
Poitou: 276.
Ponz: 118.
Puente la Reina: 32, 137, 157, 293, **294-296**.
Puente la Reina (El Crucifijo): 24, 86, **155-157**.
Pullen, Roberto: 129.
Quintana: 22.
Raimundo: 194, 201.
Rainalt: 409.
Ramiro I: 294.
Ramiro II: 139.
Regin: 327.
Reyes Magos: v. Magos, Reyes.
Rico: 23.
Ripoll: 30.
Rocamador: v. Estella.
Roda, Pedro de: 17, 24, 29-31, 78, 85-87, 94, 127, 129, 292.
Roda de Isábena (Huesca): 414.
Rodez, Pedro de: v. Roda, Pedro de.
Rodríguez, Ventura: 90.
Roldán: 323, 362-364, 367.
Roncesvalles: 32, 104, **297-298**, 369, 412, 433.
Roncesvalles (capilla del Espíritu Santo): 25, 271, **280-282**.
Roncesvalles (evangeliario): 26, 416, **433-435**.
Rufo, Pedro: 433.
Ruiz Maldonado: 22.
Sacramenia: 190.
Saint Gaudens: 76, 89.
Saint Germer de Fly: 182.
Saladino: 277.
Salamanca: 200.
Salas: 410.
Salinas de Monreal: **409**.
Salomé: 136, 333, 373, 378.
Salomón: 98, 323.
Salvador, El o San: v. Jesucristo.
San Adrián de Vadoluengo: v. Vadoluengo.
San Andrés: 102, 358, 360-362, 373.
San Benito: 67.
San Benito (regla): 183.
San Bernardo: 322.
San Celedonio: 68, 101.
San Emeterio: 68, 101.
San Esteban: 333, 346, 348.
San Gabriel: 98, 334, 382, 429.
San Gregorio: 127, 129.
San José: 136, 137, 327, 334, 354, 356, 371, 429, 430.
San Juan Bautista: 134, 136, 333, 347, 368, 372, 373, 378.
San Juan de la Peña: 21, 31, 76, 105, 137, 327, 328, 330, 331, 362.
San Juan Evangelista: 97, 120, 122, 123, 155, 333, 337, 341, 342, 346, 377, 423, 433.
San Lorenzo: 333, 358, 360, 361, 373.
San Lucas: 120, 346, 347, 350.
San Marcos: 346, 347, 433.
San Martín: 21, 141, 142, 333, 346, 348, 374, 378.
San Martín de Unx: 21, 24, 49, 86, 89, 134, 136, **139-142**, 153, 276.
San Mateo: 121, 345, 346, 348, 430, 435.
San Miguel: 72, 73, 98, 101, 142, 151, 325, 334, 338, 340-342, 349, 429-431.
San Miguel Excelsis: v. Aralar.
San Millán de la Cogolla: 31.
San Nicolás: 378.
San Pablo: 98, 101, 323, 373, 377, 414.
San Pedro: 34, 97, 98, 101, 120, 123, 127-129, 323, 326, 333, 343, 346, 348, 349, 355, 358, 372, 377, 382, 429.
San Pedro el Viejo: v. Huesca.
San Quirce: 90.

San Veremundo: 130.
San Virila: 68, 98, 101.
Sanciñena: 23.
Sancius: 158, v. tb. Sancho.
Sancha: 364.
Sancho: 21.
Sancho, abad: 30, 68.
Sancho, maestro: 29, 158, 159.
Sancho III el Deseado: 329.
Sancho III el Mayor: 30, 31, 67-69, 73, 296.
Sancho IV el de Peñalén: 31, 69, 70, 73.
Sancho Ramírez: 30, 69, 73, 76, 87.
Sancho VI el Sabio: 32, 35, 69, 70, 167, 237, 288, 291, 293.
Sancho VII el Fuerte: 32, 167, 193, 288, 294, 421, 435.
Sangüesa: 22, 25, 29, 35, 85, 90, 137, 139, 147, 153, 159, 222, 233, 248, 293, 322, 323.
Sangüesa (Santa María): 21, 24, 25, 33, 42, 43, 47, 49, 85, 86, 89, **134-139**, 140, 142, 171, 172, 175, 176, 181, 195, 227, 233, **248-253**, 255, 257, 322, **323-331**, 333, 383.
Sangüesa (San Nicolás): 24, 102, **104-105**, 106, 108, 110, 249.
Sangüesa (Santiago): 25, 42, 43, 49, 104, 169, 171, 172, 175, 178, 181, 249, **253-257**, 264.
Sansón: 141, 359, 362.
Santa Águeda: 333.
Santa Catalina: 118.
Santa Cruz de la Serós: 31.
Santa Fe: 87, 94.
Santa María Magdalena: v. Magdalena, María.
Santa Marta: v. Marta.
Santiago apóstol: 97, 278, 326, 372, 373, 375.
Santiago de Compostela: 17, 20, 30, 69, 78, 85-87, 89, 90, 93, 102, 126, 127, 274, 292-294, 323, 373, 375, 379.
Santo Domingo: 379.
Santo Domingo de la Calzada: 186, 187, 193, 195, 201, 210, 228, 294, 329.
Santo Domingo de Silos: 341, 360.
Santo Tomás: 372.
Sardes: 423.
Sastre: 21, 150.
Satanás: 118, 141.
Senra: 21.
Serramiana: 69.
Sigurd: 327, 330.
Silos: 22, 23, 62, 126, 323, 341-343, 351, 360, 361, 367, 379.
Silva: 23.
Simón: 377.
Siria: 67.
Soria: 414.
Soria (Santo Domingo): 379.
Sos del Rey Católico: 67, 329.
Tarroja, Pedro: 376.
Teobaldo I: 224, 231, 237, 433.
Teobaldo II: 224, 231.
Teodosio: v. Goñi, Teodosio de.
Tiebas: 297.
Tierra Estella: 21, 22, 25, 34, 169, 284, 322, 323, 332, 342, 351, 368.
Tierra Santa: 33, 87, 272-275, 279, 282.
Toledo: 272.
Tolosa: 126, 127, 129, 137, 143.
Tolosa (La Daurade): 123-128.
Tolosa (San Esteban): 126.
Tolosa (San Saturnino): 30, 34, 78, 87, 89, 90, 93, 95, 101, 126, 129, 133, 136, 297.
Toro: 198, 200.
Torres Balbás: 282.
Torres del Río (Santo Sepulcro): 21, 25, 33, 35, 86, 270, **271-277**, 278-280, 282.
Torres del Río (Crucificado): 26, 412, **414-416**, 433, 435.
Tudela: 22, 25, 167, 211, 212, 221, 222, 258, 265, 322, 323, 371, 375, 376.
Tudela (catedral): 22, 25, 35, 42-47, 49, 137, 169, 171, 172, 174-176, 178, 181, 182, 211, **223-231**, 246, 247, 264, 270, 323, 331, 356, 357, 369, **371-378**.
Tudela (Virgen): 26, **410-412**.
Tudela (la Magdalena): 22, 25, 44, 172, **231-232**, 260, 323, 364, 371, 376, **380-383**.
Tudela (San Nicolás): 22, 25, 323, 331, 371, 375, 376, 377, **378-379**, 383.
Tulebras: 45, 49, 50, 168, 172, 182, **211-214**, 221, 231.
Turpín: 362.
Tyrrel: 99.
Ubieto: 117.
Ucero (Soria): 412.
Ujué: 20, 24, 31, 46, 70, 73-77.
Ujué (Virgen): **409**.
Uncastillo: 86, 134, 136, 137, 139, 141, 147, 156, 331.
Uncastillo (San Felices): 330, 331.
Uncastillo (San Martín): 328, 329, 331.
Undués: 69.

Unx: v. San Martín de Unx
Uranga: 18, 19, 126, 152, 159, 276.
Urbano II: 78, 86.
Urroz Villa: **409**.
Vadoluengo: 24, 32, 34, 35, **145-146**, 147.
Valbuena: 186, 224.
Valdega: 285.
Valdizarbe: 277.
Valdonsella: 145.
Valdorba: 102, 105.
Valdovinus, Guillelmus: 224.
Valladolid: 176, 181.
Vázquez de Parga: 126.
Velate: 298.
Veruela: 183, 190, 191, 193, 203, 210, 211.
Viana: 294.
Villamayor de Monjardín: 271, 285, 298.
Villatuerta: 95.
Villatuerta (Virgen): **409.**
Virgen: v. María.
Virgen de Jerusalén: 23, 26, 409-410.
Virgen del Campanal: 260.
Virgen María: v. María, Virgen.
Yanguas (Soria): 414.
Yarza: 22, 126.
Zamarce: 24, 33, 86, 89, 127, 142, **143-145**, 147, 157.
Zamora: 198, 200.
Zaragoza: 377, 416.
Zaragoza (catedral): 331, 375, 376.
Zolina: 176.
Zuberoa: v. Garde.
Zurucuáin: **410**.

Saila/Serie
ARTE n.º 48

Izenburua/Título
El arte románico en Navarra

Egileak/Autores
Clara Fernández-Ladreda Aguadé (dir.)
Javier Martínez de Aguirre
Carlos Martínez Álava

Argazkiak/Fotografías
Vianako Printzea Erakundearen artxiboa/Archivo de la Institución Príncipe de Viana
Larrión & Pimoulier
Javier Martínez de Aguirre
Carlos Martínez Álava



Argitaratzailea/Edita
Nafarroako Gobernua/Gobierno de Navarra
Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentua/Departamento de Cultura, Deporte y Juventud
Vianako Printzea Erakundea-Kultura Zuzendaritza Nagusia/
Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana

1. argitalpena paperean/1.ª edición en papel, 2002
2. argitalpena paperean, zuzendua eta osatua/2.ª edición en papel, corregida y aumentada, 2004
2. argitalpenaren berrinprimaketa/1.ª reimpresión de la 2.ª edición, 2005
Bertsio elektronikoa/Versión electrónica: 2016